GOVERNMENT OF INDIA
DEPARTMENT OF ARCHAEOLOGY
CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY

CALL No. 705 R.A.A.
Vol.10

D.G A. 79.

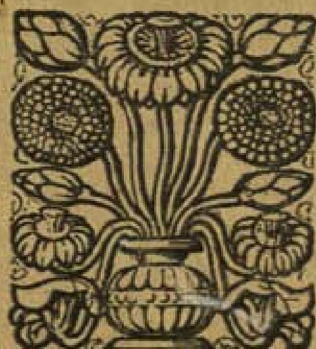
176

Tome X

~~Numéro 1~~

REVUE DES ARTS ASIATIQUES

ANNALES DU MUSÉE GUIMET



CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI.
Acc. No. ....
Date. 27/1/48
Call No. ....

LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE, PARIS

SOCIÉTÉ
DES
AMIS DU MUSÉE GUIMET

6, place d'Iéna, PARIS

Président : M. D. DAVID-WEILL, *membre de l'Institut*

Vice-Président : M. Paul PELLIOT, *membre de l'Institut*

Trésorier : M. R. PFISTER

Secrétaire général : M. Robert GÉRARD

Le Musée Guimet a besoin que ses Amis se groupent autour de lui car l'effort qu'il poursuit est considérable. Réuni aux Musées nationaux, il est devenu le Musée de Paris consacré aux arts de l'Inde, de l'Insulinde, de l'Indochine, de l'Asie centrale et du Tibet; il doit représenter dignement ces civilisations, si nombreuses et diverses. Comme Musée, il poursuit un double but : enrichir ses collections par des pièces nouvelles, assurer à ses richesses la meilleure présentation possible en réorganisant et modernisant ses galeries. Mais il est plus qu'un Musée, il possède une bibliothèque orientaliste très importante, centre d'études qui doit acquérir les nouvelles publications; il a créé un service photographique qui tente de réunir tous les documents archéologiques et artistiques concernant les arts de l'Inde et de l'Extrême-Orient; il publie de nombreux ouvrages *(Annales du Musée Guimet, Bibliothèques d'études et de vulgarisation, Bibliothèque d'art, Bibliothèque musicale)* et la *Revue d'Histoire des Religions;* il organise des conférences.

Le Musée Guimet s'adresse à ses Amis pour qu'ils le secondent dans ce grand effort.

Que ceux qui s'intéressent profondément aux arts asiatiques, qui veulent vraiment se tenir au courant de ce qu'apportent dans ce domaine les travaux en cours, qui tiennent à participer à la vie de cet Institut orientaliste qu'est le Musée Guimet et à l'aider par leur cotisation, soient Amis du Musée.

Moyennant une **cotisation de 150 francs par an,** ils bénéficieront des **avantages de deux sociétés :** ils seront, d'une part, Amis de l'Orient avec les avantages attachés à ce titre :

(Voir suite page 3 de la couverture.)

L. MICHON

ART CHINOIS

IMPORTATION DIRECTE

156, Boulevard Haussmann, PARIS

ANCIENNEMENT : 29, RUE DES PYRAMIDES



Vase avec Socle (Époque Han)

IMPORTATION DIRECTE

OBJETS D'ARTS DE CHINE

L. Wannieck

29, Rue de Monceau

PARIS

Anciennement :

1, rue Saint-Georges

34225

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY New Delhi

Directeur : Georges Salles

Secrétaire de la Rédaction : Jean Buhot, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Tome X — MARS 1936 — Numéro I

705
R.A.A.

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V[e]

SHANGHAÏ | *PÉKIN*

C. T. LOO & C[IE]



Vase avec long col et grande ouverture
Pivoines gravées en relief sur fond grisâtre.
Song (960-1279).

ART
ANCIEN
DE
CHINE

PARIS
48, RUE DE COURCELLES

NEW-YORK
559, FIFTH AVE

M. BING

R. HAASE,
SUCCESSEUR

ORIENT - EXTRÊME-ORIENT - EGYPTE - GRÈCE - MOYEN AGE

10, RUE SAINT-GEORGES

Téléphone :
TRUDAINE 16-90

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY, NEW DELHI.
Acc. No. 34225
Date. 11.6.58
Call No. 705/R.A.A.

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges Salles

Secrétaire de la Rédaction : Jean Buhot, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Tome X JUIN 1936 Numéro II

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V[e]

SHANGHAÏ | *PÉKIN*

C. T. LOO & C[IE]



Vase avec long col et grande ouverture
Pivoines gravées en relief sur fond grisâtre.
Song (960-1279).

ART
ANCIEN
DE
CHINE

PARIS
48, RUE DE COURCELLES

NEW-YORK
559, FIFTH AVE

M. BING

R. HAASE,
SUCCESSEUR

ORIENT - EXTRÊME-ORIENT - EGYPTE - GRÈCE - MOYEN AGE

10, RUE SAINT-GEORGES

Téléphone :
TRUDAINE 16-90

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Tome X SEPTEMBRE 1936 Numéro III

---

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V[e]

SHANGHAÏ | *PÉKIN*

C. T. LOO & CIE



VASE AVEC LONG COL ET GRANDE OUVERTURE
PIVOINES GRAVÉES EN RELIEF SUR FOND GRISÂTRE.
SONG (960-1279).

ART
ANCIEN
DE
CHINE

PARIS
48, RUE DE COURCELLES

NEW-YORK
559, FIFTH AVE

M. BING

R. HAASE,
SUCCESSEUR

ORIENT - EXTRÊME-ORIENT - EGYPTE - GRÈCE - MOYEN AGE

10, RUE SAINT-GEORGES

TÉLÉPHONE :
TRUDAINE 16-90

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVI[e]

SOMMAIRE

Tome X DECEMBRE 1936 Numéro IV

---

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V[e]

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI.
Acc. No.................................
Date.....................................
Call No.................................

Matériaux pour servir au classement des Textiles Égyptiens postérieurs à la Conquête Arabe

Au printemps 1935, M. G. Wiet, avec l'autorisation du Gouvernement Égyptien et sous la haute direction de M. Fr. Carnot, a organisé à la Manufacture des Gobelins une exposition des principaux textiles du Musée Arabe du Caire. Cette exposition fut une révélation; M. Wiet avait en effet réussi ces dernières années à réunir au Caire une documentation considérable et à doter ainsi ce musée déjà célèbre de la plus riche collection d'étoffes musulmanes, d'autant plus intéressante qu'elle renferme beaucoup de spécimens datés. On connaissait depuis longtemps les magnifiques gobelins fatimides, dont les Musées de Londres et de Berlin notamment possèdent un certain nombre. Ni Kendrick (1), ni Kühnel (2), n'ont cependant eu à leur disposition des tissus décorés de date certaine et antérieurs au milieu du x° s. Il existait des tissus à inscription, donnant le nom d'un calife, mais c'étaient des toiles simples, sans ornements, sans utilité pour la connaissance des styles successifs. Pour cette époque on était donc très embarrassé, on sentait bien que la fabrication des gobelins « coptes » ne s'était pas arrêtée au moment de l'invasion arabe; on était convaincu que les nouveaux maîtres avaient utilisé la main d'œuvre indigène dans une large mesure, n'ayant pendant les premiers siècles rien à mettre à sa place, mais dans l'absence de documents datés il était impossible de classer les étoffes coptes tardives qui, depuis quelques années, apparaissent beaucoup plus nombreuses sur le marché.

L'exposition du Musée Arabe a permis de considérer sous un angle nouveau les trois siècles qui précèdent l'avènement des Fatimides. En dehors d'un grand nombre de toiles à inscriptions, le Musée renferme en effet trois gobelins (10.846, 3.084, 9.063) datés, antérieurs à l'an 900, d'autre part de nombreux spécimens d'esprit copte, mais décorés de caractères arabes et qui sont donc d'une façon certaine postérieurs à l'invasion. La plupart de ces dernières pièces proviennent du Fayoum, le catalogue de l'exposition les attribue au x° siècle.

En examinant les colorants de ces tissus (3) nous avons constaté à notre grande surprise que la teinte rouge n'a pas la même origine que dans les documents antérieurs.

---

(1) A. F. Kendrick, *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Medieval Period* (Victoria and Albert Museum), Londres 1924.

(2) Ernst Kühnel, *Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern* (Staatl. Museen). Berlin 1927.

(3) Notamment n° 8.158, 9.050 (les deux du Fayoum), 12.556, 8888, 13042, 10846.

Alors que pour les textiles du Musée Guimet (Antinoé) par exemple, il a été établi (1) que la garance est largement prédominante, que le kermès et la cochenille polonaise sont utilisés comme colorants de luxe, nous avons trouvé dans les quelques spécimens du Musée Arabe que nous avons pu examiner de plus près, le lac-dye, qui est le produit d'un puceron, comme le kermès et les autres cochenilles, mais qui vient exclusivement de l'Inde.

Après le départ de la collection du Caire, nous avons repris ces recherches sur les collections du Musée du Louvre (2) et aussi sur une série assez étendue que nous avons pu réunir personnellement.

Dans ce qui suit, nous allons examiner d'abord le lac-dye, son origine, ses réactions, les renseignements que nous donnent à son sujet les auteurs classiques et arabes. Nous allons essayer d'établir à la suite de quelles circonstances ce colorant a pu remplacer le kermès, la cochenille, et en grande partie aussi la garance. Nous verrons ainsi quelles sont les conclusions qu'on peut tirer de la présence du lac-dye. Nous espérons pouvoir démontrer que l'emploi massif de ce colorant coïncide avec l'invasion arabe et nous décrirons finalement plusieurs séries de gobelins de caractère copte tardif mais teints au lac-dye et que, par conséquent, nous attribuons aux premiers siècles de la domination arabe.

ORIGINE ET CARACTÈRES DU LAC-DYE

Le lac-dye est un colorant rouge tiré de la laque (gomme-laque), résine qui se forme sur plusieurs arbres à la suite de la piqûre d'une cochenille, *Cartheria lacca* Sign. La femelle de ce Coccidé renferme au moment de la ponte en grande quantité un colorant rouge qui se répand dans la résine et qu'on peut isoler en extrayant la gomme-laque avec de l'eau chaude. Cette cochenille vit, notamment sur différentes espèces de *Ficus*, exclusivement dans l'Inde.

Le colorant de la laque a été étudié entre autres par O. Dimroth et St. Goldschmidt (3); ils ont constaté qu'il s'oxyde facilement en présence d'un alcali, comme les autres colorants du groupe; cette oxydation se produit même par l'oxygène de l'air (la présence d'un alcali, cependant, est nécessaire). Il se forme ainsi un produit jaune.

Le lac-dye teint la laine mordancée à l'alumine en cramoisi, moins bleu cependant que la cochenille (carmin); il est difficilement soluble dans la plupart des solvants (*op. cit.* p. 71).

Il a été expliqué (4) que le moyen le plus rationnel pour distinguer les colorants rouges naturels consiste à décomposer à l'acide chlorhydrique chaud la laque fixée sur la fibre; la solution colorée obtenue est alors extraite successivement avec différents solvants. Nous donnons ci-après, de nouveau, les solubilités du lac-dye comparées avec celles de la cochenille polonaise, du kermès et de la garance; nous avons ajouté un autre

(1) R. A. A., V, 4, p. 242. *Seminarium Kondakovianum* VII, 1935, p. 47.

(2) Nous remercions de nouveau de leur extrême obligeance, M. Boreux, Conservateur, et le Chanoine Drioton, Conservateur-adjoint, du Dépt. égyptien du Louvre.

(3) *Lieb. Ann.*, 399, 62 (1913).

(4) *Sem. Kondak.*, VII, 1935, p. 33.

Coccidé, *Ceroplastes rusci* Sign. (1) provenant de Palestine. Puisqu'il est établi à présent que le lac-dye a été utilisé en Égypte, nous avons fait figurer aussi d'autres colorants provenant de l'Inde, le bois de Brésil, le bois de santal rouge et, finalement, le *mang-koudou* de Java.

SOLUBILITÉS DES COLORANTS ROUGES (2)

		Garance	Kermès	Cochenille polonaise	Lac-dye
Traité HCl bouillant					
	fibre	orangé	orangé	orangé	orangé
	acide	orangé	orangé rose	orangé rose	orangé rose
Extract. éther					
	solvant	orangé	orangé	incolore	orangé rose
	acide	incolore	incolore	sans changement	jaune
éther de pétrole					
	solvant	orangé	incolore	incolore	incolore
	acide	incolore	sans changement	sans changement	sans changement
acétate d'éthyle					
	solvant	orangé	orangé rose		orangé rose
	acide	incolore	incolore	extr. partielle	reste un peu teinté.
chloroforme					
	solvant	orangé	peu teinté	incolore	incolore
	acide	incolore	orangé	orangé rose	orangé rose
benzène					
	solvant	orangé	peu teinté	incolore	incolore
	acide	incolore	orangé	orangé rose	orangé rose
alc. amyl.					
	solvant	orangé	orangé	orangé	orangé rose
	acide	incolore	incolore	incolore	incolore

La garance est donc le seul colorant rouge de ce tableau qui est extrait par l'éther de pétrole. En ce qui concerne le lac-dye c'est l'extraction partielle par l'éther qui est caractéristique : le solvant est plus rose, l'acide plus jaune et un peu moins foncé que l'éther. Quant à l'acétate d'éthyle, il extrait le lac-dye presque complètement; l'acide reste jaune clair, le plus souvent il est presque incolore.

		Bois de Brésil	Santal rouge	Mang-Koudou	Ceroplastes
Traité HCl bouillant					
	fibre	brun clair rosé	reste brun rouge	orangé	jaune clair
	acide	orangé, refl. rose	brun clair	orangé	jaune d'or
Extract. éther					
	solvant	jaune	jaune	jaune intense	jaune intense
	acide	orange	brun très faible	rose	incolore
éther de pétrole					
	solvant	incolore	incolore	jaune intense	incolore
	acide	orange	jaune	rose	jaune d'or

(1) C'est le professeur Bodenheimer qui a bien voulu nous faire parvenir de Jérusalem pendant plusieurs mois des quantités appréciables de cet insecte; il se confirme que là encore le colorant (qui teint avec al. sur laine en rouge orangé) n'est abondant qu'au moment de la ponte.

(2) Pour l'exécution des essais et notamment pour la concentration des réactifs voir *Sem. Kondak.* VII, 1935, p. 35; à l'acide chlorhydrique du commerce dilué 10 fois qui sert pour les extractions, nous ajoutons 10 % de sulfate de soude, pour éviter que certains solvants passent en partie dans l'acide aqueux.

	Bois de Brésil	Santal rouge	Mang-Koudou	Ceroplastes
acét. d'éthyle				
solvant	jaune	jaune intense	jaune	jaune d'or
acide	orange	brun très faible	rose	à peine teinté
chloroforme				
solvant	incolore	jaune intense	jaune intense	incolore
acide	orangé	presque incolore	rose	jaune
benzène				
solvant	rose faible	brun très faible	jaune	incolore
acide	orange	rose	rose	jaune
alc. amylique				
solvant	jaune	rose	orangé	jaune d'or
acide	incolore	incolore	incolore	incolore

Le bois de Brésil est produit par différentes espèces de *Caesalpinia*, répandues aux Indes et aussi dans l'Amérique du Sud (1). Le bois de santal (rouge) est le bois de deux espèces de *Pterocarpus*. Le mang-koudou (2) est l'écorce de la racine de *Morinda umbellata*.

Jusqu'à présent nous avons rencontré dans les tissus anciens un seul des quatre colorants du deuxième tableau, le mang-koudou.

Nous donnons ci-après encore les réactions d'un jaune obtenu avec les feuilles de *Memecylon tinctorium* (Mélastomacées) célèbre aux Indes, dont nous devons des spécimens à l'obligeance toujours très grande de l'Imperial Institute de Londres. Nous comparons ce colorant avec le safran, très en faveur en pays musulman, dont nous avions déjà indiqué les caractéristiques (3) et aussi avec le curcuma, racine de *Curcuma tinctoria*, exportée de l'Inde depuis l'antiquité.

	Memecylon	Safran (sans mordant)	Curcuma
Teinte primitive	jaune verdâtre	jaune d'or vif	jaune vif
HCl bouillant, fibre	décolore, puis rose pâle	nuance ternie	jaune sale
solution	faiblement rose terne	teintée en jaune	legèrement teintée
Extract. par solvants			
Éther	incolore, jaune après neutralisation à la soude.	extr. très faible	extrait

(1) L. A. Muratori, *Dissertazioni sopra le Antichità Italiane* t. II, Naples 1783, explique p. 30 que *Brasile* a désigné un bois tinctorial dès 1198 et que Americo Vespucci ayant trouvé des arbres analogues en grande quantité sur la côte orientale de l'Amérique l'a appelée *Paese del Brasile*.

(2) Les réactions ont été établies avec différents échantillons de batiks de Java ; nous les avons contrôlés avec du mang-koudou en nature, que nous avons teint nous-mêmes sur laine mordancée à l'alumine. Nous sommes redevables de tous ces spécimens à l'obligeance de M. Félix Driessen à Leide dont on connaît les beaux travaux sur la teinture aux Indes.

Lorsqu'on teint directement avec la racine de *Morinda* on obtient une teinte orange et les réactions sont très différentes de celles que nous avons indiquées pour les batiks javanais. C'est que les indigènes traitent la racine d'abord à l'eau froide pour la débarrasser des colorants jaunes qu'elle renferme; après plusieurs lavages prolongés, la racine teint alors en brun-rouge. Comme presque toujours, la plante renferme un mélange de matières colorantes, le teinturier peut donc, par des manœuvres analogues à celle décrite, modifier sensiblement le ton de la teinture (et aussi les réactions). C'est une particularité dont il faut se souvenir en examinant des colorants anciens.

(3) *Sem. Kondak.* XII, 1925, p. 10. Les indications pour le safran ont été après vérification légèrement modifiées.

A1

Ba

	MEMECYLON	SAFRAN (sans mordant)	CURCUMA
éther de pétrole		extr.	rien
ac. d'éthyle		»	extrait
chloroforme		»	»
benzène		»	»
alc. amylique		extr. totale	»
(HCl + acide borique 5%)		rien	orangé vif
ac. acét. glacial bouillant		démonté	fibre et solution teintés en jaune
ac. sulfurique 66°	brunit fortement	vert, puis noir et violet	laine et solution brunes
après dilution	décolore	violet, puis décoloré	laine décolorée, sol. teintée en jaune
ac. nitrique 40° froid	tache brun orangé	tache verte puis décolorée	orangé, puis décoloré
ammoniaque 10 %	fonce légèrement à chaud	laine jaune verdâtre	vire au brun, redevient jaune au séchage.
carbonate de soude 5% chaud	fonce, jaune terne	laine jaune verdâtre, sol. jaune	à froid, vire au brun orangé.
soude caustique 10 %	fonce, jaune d'or	laine jaune verdâtre, sol. jaune	vire au brun
eau de chaux		rien	vire au brun jaune
chloramine T. 2,5 %	après 3 h. pas décoloré	après 1 h. légèrement affaiblie	après 30 m. presque décolorée.

Le Memecylon est utilisé aux Indes, moins comme colorant que comme adjuvant à la teinture en rouge; il renferme de l'alumine et sert donc de mordant ainsi que l'a démontré F. Driessen.

LES AUTEURS ET LE LAC-DYE

On avait supposé que le *κάγκαμον* de Dioscuride (M. M. I, 24) « résine produite par un arbre d'Arabie », pouvait être la gomme-laque, mais déjà Ibn el-Beïthar (voir plus loin) a démontré l'erreur de cette attribution.

On trouve dans le Périple de la Mer Erythrée (1), écrit anonyme de la deuxième moitié du premier siècle de notre ère, sous 6) la mention de *λάκκος χρωμάτινος* expédie à Adouli et provenant de l'intérieur d'Ariaké. Or, Adouli était le port qui approvisionnait Axoum; d'après Mc Crindle (2), Ariaké correspond sensiblement au Mahârâshtra au sud de la rivière Narmadâ et du port important de Barugaza (aujourd'hui Broach) situé sur l'estuaire de cette rivière. Quant au *λάκκος χρωμάτινος*, Mc Crindle avait traduit « coloured lac » (3) et « gumlac yielding lake » (4). Mc Crindle pense donc à la laque brute et il n'est nullement certain qu'on en ait retiré la matière colorante pour l'utiliser. Cependant l'origine du mot *λάκκος* lui-même indique que l'élément colorant jouait un rôle important, au

(1) HJALMAR FRISK, *Le Périple de la Mer Erythrée*, Göteborg 1927.
(2) MCCRINDLE's *Ancient India as described by Ptolemy*; reprint p. 39, Calcutta 1927.
(3) *The Indian Antiquary* VIII, 1879, p. 110.
(4) Op. cit., p. 122.

moins aux Indes. Le mot sanskrit est *lakshâ*, probablement une forme récente de *rakhsâ* qui, selon Lassen, vient de *râga*, de la racine *ranj*, teindre (1).

Le monde hellénistique aussi connait le mot *lakka*, il désigne un colorant; le Pseudo-Démocrite (2) mentionne comme produit tinctorial « la couleur d'Achaïe qu'on appelle laccha ». Ce n'est certainement pas le lac-dye. Saumaise (3) déjà a pensé que cela devait être la racine d'*Anchusa tinctoria*, il ajoute que tous les Grecs de basse époque, notamment Nicomède, emploient λακχα comme synonyme d'Anchusa (l. c. bF) (4). Mais, en dehors de cette signification propre au monde byzantin, *lakka* ou *laccha* a eu des sens divers; ce terme indique la gomme-laque brute fortement colorée en rouge; on a ainsi désigné le colorant qu'on peut en extraire à l'eau chaude, mais aussi la résine qui forme le résidu de cette extraction. Si le *lakkos* du Périple a vraiment été apporté à Axoum et peut-être même en Égypte, c'était probablement pour la résine, car le 1er siècle ne manquait pas de colorants rouges.

Chez les écrivains arabes qui mentionnent *lacca*, on est également souvent dans le doute s'il s'agit du colorant ou de la résine, d'autant plus que la résine à cette époque a été utilisée en médecine.

Le mot *lakk* est attesté dans un vers datant de 750 au plus tard; un poête, *Rā'ī* parle du *lakk* rouge et jaune de l'Iraq (sic). (5) *Lakk* est mentionné trois fois comme remède dans un livre médical composé vers 900 et attribué au grand naturaliste et médecin Thâbit ibn Qorra (*The Book of al-Dakhīra*, éd. arabe par G. Sobhy, Le Caire 1928). D'autre part, les médecins persans Abu Mansur Muwaffaq et Ibn Sînâ (Avicenne) tous les deux au xe siècle, le mentionnent. Le Docteur M. Meyerhof, à l'obligeance duquel nous devons ces renseignements, ajoute (9. 12. 1935) :

« Le passage le plus intéressant que j'ai trouvé dans la littérature des premiers » siècles de l'Islam est dans le « Livre de la Droguerie » composé vers 1050 par le célèbre » naturaliste persan Al-Bêrûnî qui a vécu à Ghazna (Afghanistân) et a visité le nord-» ouest des Indes. Ce livre ne se trouve que dans un seul exemplaire arabe dans la bi-» bliothèque de Brousse, inédit parce que découvert récemment, et très défectueux. » J'en possède une photocopie. Le chapitre sur *lakk* est heureusement conservé. Bêrûnî » cite d'abord Paul d'Egine d'après le *Continens* de Rhazès, mais après, un passage du » « Livre des Plantes » d'Abu Hanîfa al-Dînawarî, célèbre philologue et naturaliste » arabe-persan du IXe siècle. Ce livre est perdu, et la citation est la seule complète que » je peux répérer de cette époque. Je la traduis « C'est une gomme qui est générale sur » un arbre jusqu'à couvrir le bois entièrement, et il y a comme des croûtes (en arabe, » *qirif*, ce qui désigne les excrétions sèches du nez). Après l'avoir cuit et en avoir sorti » une matière colorante on l'appelle *al-lakk*; avec cela on teint les peaux qu'on appelle » *al-lakkâ*. Les mots « une gomme qui se généralise sur l'arbre » ne sont qu'une des tau-» tologies fréquentes dans la manière des Arabes de s'exprimer. Al Bêrûnî fait suivre » encore quelques mots d'Ibn Mâsawaih (médecin à la Cour de Bagdad, mort en 857) :

(1) *The Indian Antiquary* VIII, 1879, p. 110.

(2) *Sem. Kondak.*, VII, 1935, p. 21 sous B.

(3) *Plinianæ Exerc.*, p. 808 b D.

(4) Voir aussi *Sem. Kondakov.*, VII, 1935, p. 14, p. 22, note 92 et p. 46, note 136.

(5) Selon l'aimable communication de M. Paul Kraus (30-11-1935).

» Le succédané du *lakk* dans le traitement des douleurs est l'aristoloche ».

Ibn el-Beïthar (1) a publié sous le N° 2036 un long chapitre sur lakk; il dit que selon Ibn el-Djezzâr ce produit est plus actif lorsqu'il est lavé et il explique en détail comment il faut opérer pour débarrasser le lakk des substances solubles à l'eau chaude. Toute la matière colorante est ainsi jetée et il est clair que Ibn el-Djezzâr n'a eu en vue que l'emploi thérapeutique de la partie résineuse.

Dans les récits des voyageurs et géographes arabes (2) nous ne trouvons nulle part mention du lac-dye, alors qu'on parle très souvent du bois de santal rouge et du bois de Brésil *(al-bakkam)*. Abū'l-Fadl Djafar (Livre de l'Indication de l'excellence du commerce et de la connaissance des marchandises bonnes et mauvaises et des contrefaçons », 1175) dit que le santal rouge est employé comme médicament; il indique d'autre part les caractéristiques du bois de Brésil de bonne qualité (3).

Ibn el-Beïthar, mort à Damas en 1248, décrit sous le N° 314 le bois de Brésil *(bakkam)* d'après Abu Hanifa et ajoute que la décoction s'emploie comme teinture.

Le bois de santal avait du reste été mentionné une première fois dans le Périple de la Mer Erythrée (36, *ξύλον σαντάλινον*) comme étant exporté par Barugaza (Broach).

Les indications des auteurs sont donc très sommaires, surtout en ce qui concerne le lac-dye, qui nous intéresse ici spécialement; nous ne trouvons chez eux rien qui pourrait nous faire comprendre pourquoi le lac-dye est absent pendant de longs siècles, alors que dans la suite il devient aussi abondant que la garance.

Or, si le kermès à la rigueur se rencontre dans tous les pays méditerranéens, propices à l'existence d'un certain chêne-vert *(quercus ilex)*, il n'est vraiment abondant qu'en Asie Mineure (nous ne parlons pas de l'Espagne dont la faible production n'a jamais eu d'intérêt pour l'Égypte).

La cochenille polonaise, d'autre part, vient des steppes de la Russie Méridionale, par conséquent des rivages de la Mer Noire. L'absence des deux produits semble démontrer que les rapports de l'Égypte avec Byzance et l'Arménie étaient interrompus. Nous ne voyons qu'un événement politique qui pouvait provoquer une telle cessation de rapports séculaires : c'est l'invasion de l'Égypte et la prise d'Alexandrie par les Arabes en 641. Il est clair que cette même invasion devait favoriser l'entrée en Égypte des produits de l'Inde, avec laquelle les Arabes avaient depuis longtemps entretenu des rapports commerciaux intenses et suivis.

Nous avons du reste le sentiment qu'avec l'apparition du lac-dye en Égypte, la garance elle-même qui était cependant un produit du pays, disparaît dans une large mesure. On peut dire dans tous les cas que si à l'époque byzantine le rapport garance/kermès est de 95 à 5 %, le rapport garance/lac-dye, au début de l'époque musulmane,

(1) Ibn el-Beïthar, *Traité des Simples* (L. Leclerc) vol. XXIII, XXV et XXVI, des Notices et Extraits des Manuscrits de la Bibl. Nat. 1877.

(2) Gabriel Ferrand, *Relations de voyages et textes géographiques arabes, persans et turcs relatifs à l'Extrême-Orient du VIIIe au XVIIIe siècle*, 2 vol. 1913-14.

(3) Gabriel Ferrand, *op. cit.* II, p. 605.

est tout au plus de 50 à 50. Ces chiffres n'ont rien de mathématique, ils ne reflètent qu'une impression qui, cependant, repose bien sur une réalité.

Si vraiment la consommation de la garance, autrefois si considérable, a diminué dans de fortes proportions, cela peut signifier que la production d'Égypte était loin de suffire aux besoins. Le tableau du Pseudo-Démocrite, dont nous avons parlé plus haut (1) donne pour la garance les noms *ἐρυθρόδανον τὸ ἰταλικὸν* et *τὸ τῆς Συρίας ὃ καλοῦσιν ῥίζιον* celle (sous-entendu, couleur) de Syrie, qu'on appelle petite racine. Pline également met au premier rang la garance italienne (H. N. XIX, 17, 1), Dioscuride parle de l'Égypte, mais simplement pour indiquer le nom *σωροβί* (M.M. III, 143, Wellmann) donné en Égypte à la garance. Nulle part on ne souligne particulièrement la production égyptienne ce qui, bien entendu, ne veut pas dire que *Rubia tinctorum* ait totalement manqué dans ce pays. Il est donc probable que l'Égypte avait besoin de garance importée et que cette importation dépendant du bassin oriental de la Méditerranée, a été arrêtée en même temps que les arrivées de kermès (ou des laines ou tissus teints avec cette matière) provenant principalement d'Asie Mineure.

On a pensé que depuis Hippalos, au premier siècle avant notre ère (2), des navigateurs grecs avaient organisé des rapports directs entre les ports du Golfe Arabique, Clysma (Kolzoum), Aila, Bérénice et l'Inde. Mais on affirme aussi que le Golfe Arabique dans sa partie septentrionale était dangereux pour la navigation (3) et que le véritable trafic se faisait par le Golfe Persique (Basra, Oman) pour prendre ensuite la route de terre, exploitée par les caravanes des Arabes.

Quelles qu'en soient les raisons, nous n'avons jamais pu trouver dans les tissus d'Égypte de la fin du IIIe siècle, du IVe, Ve et VIe siècle, la moindre trace de produits de l'Inde; il n'y existe ni coton ni soie (4), mentionnés dans le Périple, et encore moins du lac-dye. Il est probable que cette importation laborieuse des Indes s'est limitée alors à des produits qui, vraiment, faisaient défaut en Egypte et qui, cependant, étaient très appréciés, tels les aromates.

Les textiles d'Égypte du Musée Guimet qui proviennent exclusivement d'Antinoé, ville déchue dès l'arrivée des Arabes, ne comprennent aucun spécimen de style copte tardif; nous entendons par là notamment les tuniques avec représentations de saints personnages et de scènes bibliques, nombreuses au Victoria & Albert Museum (5). Nous avons par conséquent repris l'étude de cette collection au point de vue des colorants, en donnant une attention spéciale aux débris de la réserve, très délabrés, mais suffisants pour la vérification des colorants rouges.

Nous avons constaté de nouveau que tous les violets (pourpres) et presque tous les rouges ont été obtenus à la garance. Les fils en question sont tordus à gauche com-

---

(1) p. 6 et *Sem. Kondakov.* VII, 1935, p. 21.

(2) *Le Périple de la Mer Erythrée* dont nous avons parlé plus haut indique les ports de la Mer Rouge qui étaient en rapport avec l'Arabie et même avec l'Inde. SCHOFF (*The Periplus of the Erythræan Sea*, N.Y. 1912) suppose (p. 65) que pendant le Ier et le IIme siècle de notre ère le commerce était intense entre Alexandrie et les ports de l'Inde (voir plus loin, aux conclusions).

(3) *Voyage du marchand arabe Sulayman en Inde et en Chine*, rédigé en 851 (GABRIEL FERRAND, 1922, p. 130).

(4) A l'exception bien entendu des soies sassanides, importées de Perse, qui sont nombreuses à Antinoé.

(5) A. F. KENDRICK, *Cat. of textiles* etc. III, nº 620, 626, 627, 669, 703, etc... etc..

me tous les fils de laine des autres couleurs (jaune, bleu, vert) ainsi que les fils de lin de cette époque. Nous avons cependant trouvé dans quatre tissus des fils de laine teints à la garance qui sont tordus à droite.

1. D. 1949. — Tissu de laine beige (reps), chaine torsade gauche, gobelin très fin (ch. 9, tr. 82 fils au cm), débris d'une bordure circulaire avec poste, fleurs sur fond bleu foncé; toutes les trames (beige, rouge, bleu foncé, brun, vert) sont à torsion droite. C'est donc un tissu exceptionnel à tous les points de vue, qui s'apparente comme facture au beau gobelin du Musée de Cluny (ci-après sous E et pl. XXXI) qui certainement n'est pas d'origine égyptienne.

2. C. 784. — Petit fragment — semis de feuilles rouges stylisées (en forme de peltes) sur fond bleu. Chaine de lin, deux fils à tors. gauche sont juxtaposés; les deux trames (la bleue et la rouge) sont à tors. droite.

3. Débris de nature analogue, pois bleu noir sur fond rouge.

4. D. 1829 bis —tissu grossier de laine unie rouge, chaine tors. gauche, trame tors. droite.

Les trois premiers doivent avoir une origine non égyptienne, le quatrième est trop quelconque pour pouvoir faire des suppositions sur la provenance.

Nous avons ensuite trouvé cinq fois du kermès, toujours sur laine à torsion droite.

1. Fragment d'un oiseau en gobelin, qui a dû faire partie d'un semis sur toile (tors. gauche), toutes les trames de couleur (rouge, bleu vert foncé, jaune brun) sont à torsion droite.

2. Galon large de 3 cm., rouge, traces d'un décor (tissé ?) en fils jaune d'or (tors. gauche) formant losanges.

3. Large bordure (5 cm.) de caractère sassanide, la partie centrale (3 cm.) bleu vert avec pois rouges et jaunes formant losanges. Chaine en lin brun, tors. gauche.

4. D. 1280 — Débris d'un grand carré d'épaule qui a dû avoir 16 cm. de côté, avec grand cercle tangent; dans les coins oiseaux tournés vers l'extérieur; le cercle, bordé noir avec pois jaunes; à l'intérieur scène nilotique, dont subsiste seul un enfant à chevelure noire abondante retenue par un bandeau; le fond est rouge.

5. 1310, débris de décor de tunique, chaine lin brun tors. gauche, restes d'un enfant nilotique brun sur fond rouge; la trame jaune à tors. droite, comme la rouge.

Nous n'avons pas trouvé de nouveaux spécimens de cochenille polonaise (en dehors de ceux mentionnés Sem. Kondakov. VII, p. 39) (1).

(1) Si la réserve du M. G. n'a pas donné de nouveaux exemples de cochenille nous en avons trouvé six dans les collections du Louvre. Les fils teints à la cochenille polonaise sont tous à torsion droite, à une exception près. 1. bande longue et débris d'encolure, ainsi que manchette 10.194 de tunique en lin, décor monochrome rouge très fin : enfants très allongés en attitude de nage, plantes à grandes feuilles, biches — 2. petit médaillon très fin (R. P. *Tissus coptes du Musée du Louvre* pl. 14 en bas à gauche. — 3. petit médaillon fin, enfants ailés jouant avec canard etc... (op. cit. pl. 13 en bas à gauche) — 4. médaillon (*op. cit.* pl. 14 à gauche) — 5. 10147, fragment de médaillon ovale fin, enfant nageant tenant avec les mains les pattes de derrière d'un agneau (?) (op. cit. pl. 41 — cette pièce semble bien plus tardive que les autres et doit être tout près de l'invasion arabe). — 6. médaillon au Nilomètre (op. cit. pl. 14 en haut et *R. A. A.* VII, 1932, pl. XLI), c'est la seule pièce où les fils teints à la cochenille sont à torsion gauche. Ces six fragments, tous à décor nilotique, sont de belle qualité et montrent bien que la cochenille était considérée comme colorant de luxe; on pourrait peut-être les attribuer à Alexandrie (voir ci-après).

Finalement il existe au Musée Guimet (Rés.) le bout d'un clave à fond rouge avec un enfant allongé dans l'attitude de la nage, de couleur brune et cerné d'un trait noir. La trame du fond rouge donne toutes les réactions du lac-dye, mais elle est à torsion droite, alors que toutes les laines teintes au lac-dye que nous avons rencontrées dans la suite sont à torsion gauche. La chaine est en lin de torsion gauche et toute la tunique paraît avoir été en lin fin (pl. III. MGR).

Nous voyons donc que dans la collection du Musée Guimet qui, avec la réserve, comprend plus de 1600 numéros, nous n'avons trouvé qu'une seule fois du lac-dye et cet unique spécimen se distingue par sa torsion, il correspond donc à notre avis à un centre de filature non égyptien; on pourrait peut-être le rapprocher d'autres pièces nilotiques de facture très fine dont le rouge est teint au kermès et à la cochenille (également presque toujours à torsion droite). On pourrait admettre qu'elles ont été tissées à Alexandrie mais ce ne peut être qu'une hypothèse puisque nous ne possédons pas une seule pièce qui, d'une façon certaine, provient de ce centre.

Nous allons décrire quelques groupes de gobelins, soit « coptes tardifs », soit de décor franchement musulman, dont les rouges sont en grande majorité teints au lac-dye, une minorité, de qualité inférieure, étant comme par le passé teinte à la garance.

A

Les spécimens que nous allons comprendre dans ce groupe appartiennent encore au vêtement copte c'est-à-dire à la tunique à manches, tissée d'une pièce et munie d'une simple fente entre les deux épaules pour pouvoir passer la tête. Ils consistent donc en médaillons et bandes plus au moins longues descendant sur la poitrine et dans le dos; ceux que nous allons décrire sont franchement chrétiens, ils ne portent pas souvent la croix ou d'autres symboles mais les bandes sont ornées de saints nimbés et sur les médaillons on voit des scènes entières du Nouveau et de l'Ancien Testament (1). Les tuniques de cette série sont presque toutes en lin. On peut supposer que les vêtements de ce genre n'ont plus été portés après le milieu du IXº siècle; c'est en effet sous la calife abbasside Mutawakkil (847-861) que l'on a interdit aux chrétiens les turbans autres que jaunes; en même temps on les obligea à porter un lambeau d'étoffe distinctif *(ghiyar)* et une ceinture *(zunnar)* (2). Dès 689 l'ordre avait été donné de détruire les emblèmes religieux à l'extérieur des églises, de démolir les statues, d'effacer les peintures, de supprimer les croix et de lacérer les miniatures (WIET, *l. cit.*). Il faut donc penser que dans le courant du VIIIº siècle et au plus tard au milieu du IXº siècle les chrétiens ont été obligés de supprimer sur leurs vêtements les représentations de saints personnages et, d'une façon générale, de se contenter de teintes moins vives.

Les bandes que nous allons décrire ayant été tissées à même la tunique, la chaine passe en travers de la bande. Cette chaîne est presque toujours une torsade droite de fils de lin.

(1) Voir A. F. KENDRICK, *Cat.* III, 1922, p. 2, note 1.
(2) *Précis de l'Histoire de l'Égypte* II, 1932 (G. WIET), p. 133.

Pl. I, A_1 et III, A_1 représentent une bande du Musée du Louvre, large de 70 mm. et longue (en trois fragments) de 58 cm. Sur le fond rouge (lac-dye) se présente de face un saint dont le manteau bleu clair, ombré noir et vert clair, tombe en plis rigides; il découvre une longue tunique décorée de cercles superposés et de petites croix jaunes logées dans les interstices noirs (1); la main gauche, l'index levé, la main droite baissée, sont assez bien dessinées, mais les pieds ont comme dans toute cette série la forme de nageoires. Au-dessus et au-dessous du personnage nous voyons des rinceaux dessinés avec beaucoup de liberté, portant des fruits ressemblant à des grenades. Dans ces rinceaux évoluent des enfants nus, à contour noir, dont les pieds semblent chaussés de souliers noirs à talons. Un de ces enfants fait un mouvement pour saisir un oiseau qui retourne la tête. La bordure est très simple, ce sont des S superposés, peut-être la stylisation d'une torsade.

Cette pièce est intéressante pour plusieurs raisons, elle montre, ce qui est rare, les détails du costume, le manteau n'est plus agrafé sur l'épaule droite, il descend symétriquement des deux côtés. Il convient aussi de noter la persistance du motif hellénistique des enfants jouant dans les rinceaux, qui apparente cette bande avec le petit fragment d'Antinoé (pl. III, MGR).

Il est rare que dans cette série les sujets soient représentés avec tant de soin, le plus souvent les personnages et les animaux sont à peine reconnaissables, ils ne sont qu'un prétexte pour la réunion de couleurs éblouissantes.

C'est ainsi qu'une bande du Louvre (2) porte des autruches debout, placés symétriquement des deux côtés d'un arbre très maigre dont deux branches forment des candélabres à plusieurs couleurs, alors que les deux autres semblent se terminer en têtes d'oiseaux. Au-dessus des autruches une fleur dont les pétales sont transformés en un amoncellement de pierres précieuses. La bordure est symétrique: rectangles reliés par des traits (pl. II, A 2).

A la même série appartient (pl. II, A3) une bande, Louvre 10154 (3): saint tenant deux enfants dans ses bras; au-dessus un oiseau est décomposé en fragments polychromes, le tout sur fond rouge (lac-dye); bordure symétrique, hexagones reliés par un trait, simplification de l'encadrement des mosaïques de Justinien et de Théodora à St-Vital de Ravenne.

Analogues : Louvre 10.162.

Des médaillons avec scènes bibliques : Louvre (sans n°), Songe de Joseph; N° 10.135, Scène biblique (C.M.L. pl. 39, à droite en haut). Nous ne reproduisons qu'un médail-

(1) Une tunique analogue figure sur une bande du K. Friedrich Mus. (N° 4588, WULFF u. VOLBACH, *Spätantike und Koptische Stoffe*, 1926, pl. 29 et 105) ; le décor est indiqué par des carrés posés en rangs parallèles. Des tuniques de ce genre sont aussi représentées sur divers ivoires consulaires du VIme S. (diptyque d'Anastase, Bibl. Nat.), c'est donc un vêtement byzantin. On a du reste trouvé en Égypte même des étoffes (des gobelins) presque toujours rouges et blancs, qui doivent provenir de telles tuniques (WULFF u. VOLBACH *op. cit.* N° 6907, pl. 98). Quant aux nos. 628/9 et 638 du V. & A. Mus. (KENDRICK *op. cit.*) ils sont tissés dans le même esprit, mais ils ont dû servir comme bandes pour décorer le bas de tuniques seulement (voir p. 12); ces tuniques comme celle de Thaias semblent donc représenter une simplification de la tunique portant des médaillons sur toute la surface.

(2) R. PFISTER, *Tissus coptes du Musée du Louvre* (C. M. L.) 1932 pl. 38 à droite.

(3) C. M. L. pl. 38 à gauche.

lon très fin (grand diam. 34 cm) avec buste trois-quart au centre, entouré de quatre lions retournant la tête et tirant la langue (pl. III, A4, Coll. R.P.); plusieurs autres médaillons avec lions de même attitude au Louvre. Des manchettes répétant les sujets des médaillons, Louvre 9.964, avec au milieu buste trois-quart entouré de quatre lions fantastiques, le tout analogue au médaillon (pl. III, A4). Dans toutes ces pièces, le rouge est du lac-dye; dans quelques pièces plus grossières de la même série, les fils rouges sont teints à la garance. Ajoutons deux bandes d'un intérêt particulier qui ne sont pas du tout à sujets chrétiens mais qui sont aussi à chaine transversale et qui ont donc probablement été tissées dans des tuniques coptes.

La bande Louvre 10.184 (T. C. L. pl. 20, à gauche) est grossière comme tissage et terne de coloris. Des demi-cercles sont posés alternativement contre les deux bords. Le fond est couleur lie de vin, celui des bordures est brun. La chaine est formée de deux fils de lin réunis. Le fond lie de vin donne les réactions du lac-dye; c'est sans doute une laque de fer. Cette bande est longue de 81 cm., lisière dans un bout.

Une autre bande, également du Louvre (sans n°), est à fond brun rouge (pl. III, A5). Les bords sont garnis de segments de cercles qui se font face; au milieu, une suite de médaillons, dont un décoré d'un vase à fleurs très stylisé, orienté dans le sens de la longueur de la bande. Cette bande a 57 cm. de longueur et 7.5 cm. de largeur. La laine du fond brun-rouge donne toutes les réactions du mang-koudou (voir p. 3) C'est donc un deuxième colorant de l'Inde que nous trouvons en Egypte (1).

Les gobelins coptes à décor chrétien semblent dans leur grande majorité être postérieurs à la domination arabe ; dans l'ensemble la garance est rare alors que le lac-dye est d'un emploi courant; en effet, nous l'avons constaté également dans un grand nombre de fragments délabrés non mentionnés ici.

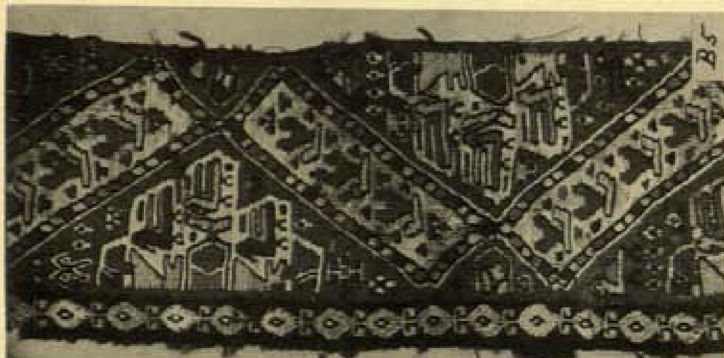
B

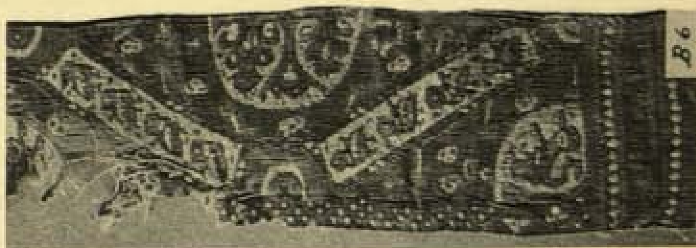
Sous les N°s 50 et 51, le Musée Arabe avait exposé deux bandes (N°s 8.888 et 13.042 du Cat. du Caire) dont le décor est caractérisé par des rectangles allongés (que nous appellerons « dominos ») posés en diagonale. Ces deux tissus appartiennent à un groupe important mais ils sont les seuls qui portent des caractères arabes et ils sont donc précieux pour assigner une place au groupe entier. Contrairement à ce qui s'est passé pour les bandes du groupe A, la chaine, presque toujours une torsade (droite) de lin, passe dans le sens longitudinal; ce ne sont pas des bandes qui ont été tissées à même une tunique copte, elles ont été tissées séparément et on les a appliquées ensuite sur le bord inférieur d'une tunique de laine, ainsi que cela peut se voir sur la « momie » de Thaias conservée au Musée Guimet. Ici la bande large de 17 cm. (à fond rouge de garance) est combinée avec de grands carrés tissés à part et surmontés d'une pastille (2). A notre connaissance, la tunique de Thaias est le seul vêtement entier de ce

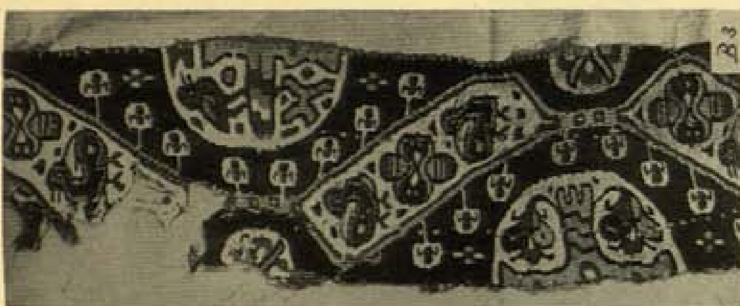
(1) Cette bande donne exactement les réactions du mang-koudou, telles que nous les avons établies pour les batiks javanais; il faut donc qu'on ait effectué l'élimination des colorants jaunes, soit dans le pays d'origine, soit en Égypte, à moins qu'on ait importé en Egypte de la laine toute teinte d'après le procédé original.

(2) Une partie de cette bande a été reproduite en couleurs dans l'Illustration, Noël 1934 (F. Carnot, *Tapis et Tapisseries d'Orient*).











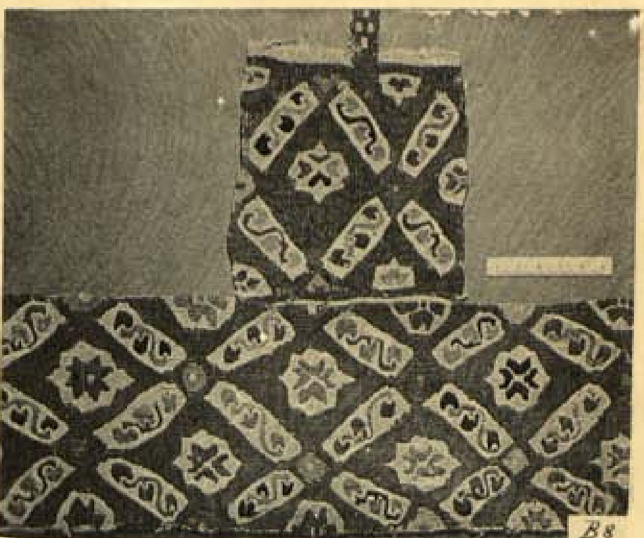




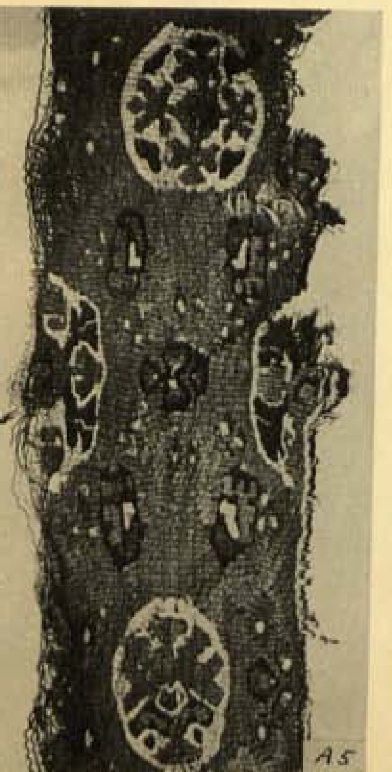
Bandes du vêtement copte postérieur à la conquête arabe.





















MGR Fragment de clave (alexandrin?) antérieur à la conquête. Tous les autres fragments appartiennent au vêtement copte postérieur à la conquête.

genre. Sa décoration est complétée par de larges bandes (14 cm) d'un tissu de soie descendant des épaules. Ces bandes ne sont pas découpées dans une soierie quelconque, mais bien tissées spécialement pour cet emploi, avec une bordure des deux côtés. La bande en gobelin de Thaias est très large (M. G. N° 1297); nous en avons décrit autrefois d'analogues, décorées d'une série de personnages d'aspect sauvage, posés de face (1). Ces larges bordures ne figurent pas souvent sur les monuments de l'époque. Nous ne les connaissons que sur un ivoire du Musée archéologique de Milan représentant St-Ménas (2).

Les bandes du Musée arabe sont beaucoup plus étroites (11 cm. pour le n° 50), la preuve qu'elles représentent des bordures de tunique est fournie par les N°s 4.616 et 4.618 du Musée de Berlin (3), où la bande du bas est combinée avec une autre, verticale et où, d'autre part, nous voyons une encolure composée de cinq morceaux de la même bande ajoutés de façon à former un hémicycle (FIG. 1). Une autre preuve est donnée par une bande du Louvre (pl.III, B8) qui nous a été conservée avec un des carrés qui l'avait surmontée, comme sur la tunique de Thaias. Ces bandes possèdent habituellement une bordure, mais d'un côté seulement, à la gauche des animaux s'il y en a. Sur la pièce de Berlin (FIG. 1) cette bordure est placée en bas pour la bande qui fait le tour de la tunique et à gauche pour la bande montante.

Les caractères arabes qui se trouvent sur les deux bandes du Caire ne nous renseignent pas sur la date, mais ils ne sont pas purement décoratifs; M. Wiet attribue ces deux bandes au IX° siècle. Pour les pseudo-inscriptions, A. R. Guest (4) a expliqué qu'on ne les trouve en Orient que sur des étoffes très tardives.

Voici la description sommaire de quelques unes de ces bandes qui sont typiques :

Nous plaçons en tête une bande qui ne comporte pas de « dominos » mais dont la chaine passe dans le sens de la longueur et qui fait donc partie de cette série; elle n'a pas de bordure.

Cette bande (pl. I, Ba, Coll. R.P.) est large de 10 cm., elle a un fond rouge (lac-dye); le fragment a environ 32 cm. de long; en bas, un bouquet symétrique, très stylisé, ensuite deux enfants de profil, tête de face, se tendant les bras, les corps sont zébrés, orange sur blanc (lin); entre les enfants, un motif végétal, ressemblant à deux cœurs se touchant par les bouts. Au-dessus, le motif le plus singulier : Un grand dragon, le dos en dents de scie, la tête courte, mord la queue d'un animal à tête minuscule qui paraît être une biche. Plus haut, un cavalier à chevelure noire et nimbe jaune (comme du reste les enfants plus bas); le cheval est en très mauvais état, il porte des cravates aux sabots, cravates qui toutes sont dirigées en arrière (5). Au-dessus, un grand bouquet, analogue

(1) *Cahiers d'Art*, 1930, I, p. 28. Les personnages sont debout sur le bord de ces bandes; sur celles dont nous allons parler, ils sont, lorsqu'ils existent, placés dans le sens de la longueur.

(2) CABROL, *Dict. d'archéol. chrétienne*, fasc. 116-117, 1932, fig. 7.944. Sur cet ivoire la bande apparaît, combinée avec des médaillons sur les genoux et des claves courts.

(3) WULFF U. VOLBACH, op. cit. p. 124 et pl. 115.

(4) A. R. GUEST, *Notice of some arabic inscriptions on textiles at the South Kensington Museum* (The Journ. of the Royal Asiat. Soc. for 1906, p. 389).

(5) Ce mouvement semble logique pour un cheval qui avance. Chez le cheval sassanide du Musée Guimet les bouts des cravates sont dirigés des deux côtés excepté pour le pied qui est levé en avant, où les deux bouts passent en avant. On a donc dirigé les rubans du côté où il y a un vide à garnir; voir aussi les chevaux de Nara (FALKE I, fig. 110) et ceux du Trésor de Sancta Sanctorum.

au premier, mais de coloris en partie différent. La chaine est en lin, deux fils à tors. gauche forment une torsade (à droite), toutes les trames tors. g. Il n'y a pas de bleu; en dehors du rouge, il y a un blanc (lin), un orange, un jaune, deux verts et un gris.

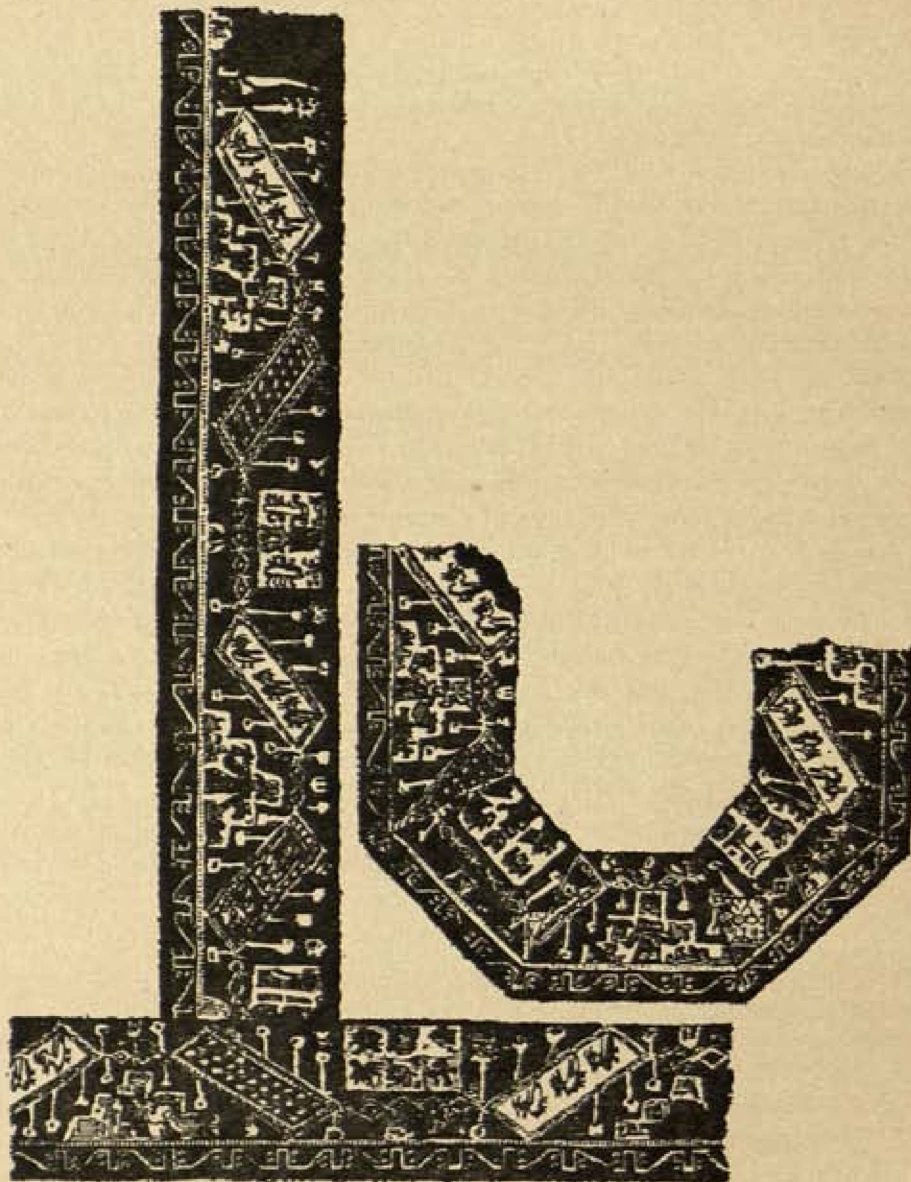


Fig. 1. — Décoration de tunique copte postérieure à la Conquête (K. Friedr. Mus., Berlin).

On peut rapprocher de cette bande qui pourrait être du VIIᵉ s. un court fragment d'un autre bande, peut-être d'une manchette (pl. III, Bb. Coll. R. P.). Contrairement à la bande précédente, celle-ci est tissée dans une toile, la chaine est transversale : lar-

geur 11. 5 cm., longueur 17.5 cm., deux bordures à fond vert-gris avec rinceaux orange et grenades; la partie centrale est à fond rouge (lac-dye), grands losanges formés par des guirlandes; dans les vides cinq scènes de combat d'animaux, chaque fois c'est un fauve mordant la queue d'un lièvre qui essaie de se sauver.

Ce fragment appartient donc à un tout autre genre de tunique, mais le sujet a des analogies avec le précédent et les deux pièces s'approchent du n° 10.147 (Louvre), dont nous avons parlé p. 9, note, et qui doit les devancer de peu.

Nous retournons aux bandes à bordure unique :

1. Bande (pl. II, B 1, Coll. R. P.) large de 12 cm.; de grands demi-cercles blancs, placés en quinconces, sont remplis d'animaux très simplifiés, le chemin en zig-zag qui reste entre les demi-cercles est garni de grosses cailles et d'autres oiseaux. La teinte rouge du fond a beaucoup souffert, peut-être par oxydation en milieu alcalin, facile à expliquer dans un tombeau, elle donne cependant encore les réactions du lac-dye. Pas de bleu; les couleurs sont : rouge, vert, orange, noir, blanc (lin).

2. Bande (pl. III, B2, Coll. R. P. larg. 11 cm). Fond rouge vif (lac-dye); demi-cercles blancs placés en quinconces comme sur la précédente, ils sont garnis d'oiseaux à bec et pattes rouges et de fleurons moitié rouges moitié orange. Entre les demi-cercles, de grands motifs stylisés, feuilles cordiformes et épis, les uns et les autres composés par moitié de deux couleurs différentes.

3. Bande (pl. II, B 3, Coll. R. P.). Fond brun olive, garance sur indigo; demi-cercles et dominos; dans ces derniers, rosaces et oiseaux, ceux-ci construits comme ceux du n° 2 : Contour brun olive, intérieur vert foncé, les deux séparés par de l'orange, pattes et bec rouges. Les dominos portent des pendentifs. Bordure manque, larg. 9 cm.

4. Bande (pl. II, B 4, Coll. R. P.). Fond rouge, d'un côté demi-cercles, de l'autre, des moitiés de rosaces à huit pétales avec un personnage stylisé de face, point d'animaux, les dominos avec semis de fleurettes et encadrement qui remplace les pendentifs. Largeur 9.7 cm., bordure d'un côté.

5. Bande (pl. II, B 5, Coll. R.P.). Les demi-cercles sont remplacés des deux côtés par des blocs anguleux remplis d'oiseaux très simplifiés (corps jaune, aile verte, ou l'inverse), dominos avec quatre fleurettes déformées, la fleur rouge étant posée sur un bout de calice jaune. Largeur 10,5 cm., bordure d'un côté (toujours à gauche, les animaux étant debout).

6. Bande Musée Arabe 8888 (pl. II, B 6). Fond rouge, demi-cercles garnis de palmettes, dominos à pendentifs avec quatre poussins, bordure à gauche (par rapport aux poussins), dans le bas deux mots arabes; larg. 11 cm.

7. Bande Musée Arabe 13.042 (pl. III, B 7 et B 7 a). Fond rouge, les demi-cercles remplacés par des personnages très stylisés et par des animaux, dominos remplis de canards simplifiés à l'extrême. C'est la seule de ces bandes avec bordure à droite. A la suite des caractères arabes (pl. III, B 7 a) bordure typiquement musulmane formée d'hexagones reliés entre eux.

8. Bande Louvre 10.150 (T. C. L. pl.45, milieu) largeur 5,5 cm., la bordure à fond rouge, conservée à gauche. Sur fond bleu, dominos orangés en zig-zag, chacun avec quatre oiseaux et avec pendentifs; entre les dominos des moitiés de rosaces à huit lobes. Chaine en lin, torsade droite, toutes les trames à torsion gauche.

Le rouge de toutes ces bandes est en lac-dye.

9. Bande Louvre (sans n°) avec carré et pastille (pl. III, B 8). Des dominos avec tige feuillue forment des losanges avec fleuron au centre; pas de bordure. Fond brun violet (garance au fer), autres couleurs : bleu foncé et clair, vert foncé, brun foncé et clair, couleur chair.

10. Bande du Louvre T. C. 79 (T. C. L. pl. 45 g.) sans bordure; fond brun rouge; dominos à fond blanc formant des losanges; ces dominos sont garnis d'une tige ondulée avec feuilles lancéolées (pl. III, B 9) analogue à celles de la bande précédente; dans les losanges; motifs végétaux stylisés très rigides; lorsque deux couleurs sont séparées par une ligne droite dans le sens de la chaine, ce qui peut arriver sur 15 mm., il n'y a aucune liaison entre les deux îlots; cela donne à cette bande l'aspect d'un Kilim (1). La chaine est une torsade droite en lin. Cette bande a 12 cm. de large, elle est longue de 37.5 cm. et se termine dans les deux bouts par une tête en toile de 1 cm. environ. Le fond rouge-brun est teint à la garance.

11. Bande du Louvre T. C. 73 (T. C. L. pl. 45, droite). Chaine en lin, torsades droites; pas de bordures, fond général violet : garance au fer. Losanges formés par des dominos analogues aux précédents. Le centre des losanges est garni d'un fleuron de couleur alternante sur fond blanc.

Toutes les chaines sont des torsades à droite, elles sont en lin, à l'exception des n°s 4 et 5 où elles sont en laine.

La plupart de ces bandes ont donc du lac-dye, la garance est rare, utilisée plutôt pour les tons violets. Nous n'hésitons pas à placer tous les spécimens décrits après l'invasion arabe. La mode elle-même qui consistait à garnir le bas de la tunique d'une large bande décorative avait certainement été créée avant le VIIe siècle (voir p. 11 et 12). Cette tunique peut-être d'origine byzantine, a probablement été utilisée encore après la disparition des tuniques à caractère chrétien prononcé caractérisées sous A.

En effet, les rares personnages et aussi les quadrupèdes et oiseaux des bandes sous B sont déjà géométrisés et quelquefois presque méconnaissables, non pas par la négligence du tisseur, mais bien par goût de schématisation.

(à suivre) R. PFISTER.

(1) Voir C. E. C., TATTERSALL, *Notes on Carpet-knotting and weaving*, 1933, (V. & A. Mus.).

Notes on Shang Bronzes in the Burlington House Exhibition

It is necessary that the reader of these notes, written at the request of the Editor of the *R. A. A.*, be aware of the background and the point of view with which they are written. I do not write as an expert on Chinese art, or even on Shang bronzes. My background is rather that of a student of the culture of the late Shang and early Chou periods, who has lived in China and specialized in this research from 1932 to 1935, seeing at least a considerable portion of the bronzes which passed through the Peking market, visiting the sites being scientifically excavated and discussing their problems with the men doing the work. I have seen and handled some scores of Shang bronzes which have been scientifically excavated by the Academia Sinica at Anyang. When I visited the Exhibition in London, on December 16, I had been away from China for less than three weeks.

In visiting European and American museums generally, since leaving China, the relative scarcity of bronzes of pure Shang type has proved surprising. Such pieces have been so common in Peking of recent years, the smaller and less costly pieces being almost a drug on the market, that one came to think of them as the type most frequently encountered. But even in large and fine museums in the Occident I have seen only a small proportion of pieces which could be called " indubitably Shang." The fact, lamentable from our Western point of view, is that most of the fine Shang pieces have gone to Japan.

It may be of interest to note a curious phenomenon in my own attitude during recent years. Before going to China I was only mildly interested in Chinese bronzes; aesthetically, they left me all but cold. During these years in China my interest and appreciation have increased to a point of the warmest enthusiasm. This was attributed solely to the fact that, since they formed an integral part of my materials of study, my understanding of them necessarily increased greatly. But upon returning to Europe and America I find that most of the bronzes I see awaken comparatively little enthusiasm. The reason is that there are so few Shang pieces, while in China I saw them almost daily. This is another evidence of the well-recognized fact that Shang bronzes are, on the whole, finer than those of any subsequent period. Even a small Shang piece, which might be bought in Peking for the price of a woman's hat, often has more of loveliness of outline, and delicacy and precision of ornamentation, than large and pretentious pieces from later periods which cost hundreds or thousands of dollars.

In writing about the bronzes exhibited in Burlington House, one must preface his remarks with the statement that the inherent difficulties of exhibiting so many

bronzes in such a small space, although admirably overcome by the Committee, made it very difficult for one observing them through glass and often at a distance to form definite opinions depending on the finer details of technique and design. It is unfortunate, too, that replicas of their inscriptions were not exhibited beside each inscribed piece. Some of the committee suggested this, but were overruled with the statement that " the public wouldn't like it." This may be doubted, and it should be remembered, further, that for a show of this kind an important section of " the public " is professional.

It will be understood, then, that any opinions expressed here were formed under the handicap of these limitations. A further difficulty obtained in the case of the pieces sent by the Chinese Government. A large number of them, emanating from the imperial collections, suffered from the unfortunate practice of scraping off all the patination and rubbing the bronze with wax. Often this all but removes the design, and quite destroys the character of the piece. This has happened to the *ku*, Catalogue No. 2342, lent by the King of England. This interesting piece was presented to Queen Victoria by the Emperor of China in 1887. Its date was unknown in Buckingham Palace until Professor Yetts recently discovered that it was Shang. Although its depatinated condition makes this seem questionable at first sight, closer scrutiny shows that he is almost certainly correct.

The Chinese scholars who selected the pieces sent by the Chinese government are not only men for whose scholarship I have the highest respect, but my warm personal friends as well. It is with regret, therefore, that I have to record my disagreement with their opinion in a few instances. The *yen*, Cat. No. 6, " bronze inlaid with gold and silver... Attributed to Shang-Yin Dynasty," is not, in my opinion, a Shang piece. Certainly it does not agree in style with the scientifically excavated Anyang pieces, nor with those which have been appearing on the market. The general shape and ornamentation, the legs which are larger at their base than in the middle, and the inlay, all differ. While gold leaf has been found at Anyang, no inlaid bronze has been excavated according to my information.

Cat. No. 25, a square *tsun* 48.2 cm. in height, is called by the catalogue (1) " Shang-Yin Dynasty or later." In my opinion it is later. The technique with which it is executed is decidedly inferior to that of the Shang craftsmen. The *lei wên* filling the background is shallow and round, trough-like, in cross-section, not deep, sharp, and square-cornered like that of the typical Shang bronze. Especially on so large a piece, it is incredible that Shang artisans should have wrought so carelessly. In places, as for instance on the upper flanges, the design is not clear at all, but only shallowly suggested. All this is like the technique of copyists, and in my opinion this piece is an unusually faithful copy of a Shang vessel.

The most novel feature of the bronze section of the London show was the number of Shang attributions. This is truly a departure, after the dogma which Western museums have followed for so long, that no bronze could be earlier than Chou. We owe these attributions chiefly to Professor Yetts. He has been very wise in usually

(1) In referring to " the catalogue," I means the second edition, current during my visit to the exhibition, December 16-20. Another edition of the catalogue was then in preparation, and I understood that some changes in attributions would probably be made in it.

207

209

Cat. 207. Coll. A. Hellström. — Cat. 209. Coll. A. H. Pillsbury. Jade blades, bronze handles. *Kê*, probably Shang.

By courtesy of the Royal Academy.



Cat. 201. *Ku*. Coll. Miss M. L. Hambleton.

By courtesy of the Royal Academy.

writing "Shang-Yin or early Chou Dynasty." Having, in a manner of speaking, distinctly "pro-Shang" tendencies myself, I was greatly surprised to find that in the case of the majority of the pieces so labelled I felt the "early Chou" rather than "Shang" date to be the more probable.

Nevertheless, there are a number of typical Shang pieces in the exhibition. Cat. No. 41, lent by the Chinese government and called "Shang-Yin or early Chou" is a typical example of one variety of Shang *ku*. It has no ribs or flanges. The decoration is *lei wên* spirals, slightly rounded rather than square-cornered, beautifully cast with an exquisite precision. The *ku* of this type is fairly common, and likely to be despised among more spectacular vessels. But there is a loveliness in its plain round form, unbroken by flanges, and an almost dizzying sensuous swirl to its rounded *lei wên* which makes it, in its finest examples, perhaps the closest approach of the bronze art of the Shang people to the feminine and the poetic. It is to be regretted that our Occidental museums, always vying with each other to purchase the large and expensive things, have not taken more advantage of the recent opportunities to acquire and exhibit, at trifling cost, some of the better of the very common Shang pieces, which make most of their elaborate and costly bronzes appear very poor by comparison.

Cat. No. 46, a *chia*, is a typical Shang piece, with typical motifs typically treated, fine sharp casting, and beautiful *lei wên* and feather-like designs. Cat. No. 184, attributed to "Early Chou Dynasty," is in my opinion a typical Shang *ku*, having some resemblance to No. 41, mentioned above.

Cat. No. 194 was described in my catalogue as "DAGGER BLADE... Han Dynasty." Actually, however, it is the head of a *kê* or "dagger-axe"; it was fitted with a wooden handle, at right angles to the blade, which was sometimes as long as the height of a man (1). In my opinion it is not Han, but an example of one of the most common of all types of Shang weapons, almost identical even to the details of its decoration with a great number which have been excavated at Anyang. (2) Professor Yetts, who was not responsible for assigning dates to weapons, told me that it was intended to change this attribution in a later edition of the catalogue.

Cat. No. 207 was described as "DAGGER; yellow jade, with bronze handle... Early Chou Dynasty," and 209 as "DAGGER; bronze handle inlaid with turquoise; jade blade... Early Chou Dynasty." Both of these pieces are *kê* rather than daggers. In my opinion they conform to Shang types which are not uncommon (Pl. IV).

Cat. No. 201, "*KU*... Shang-Yin Dynasty," is a beautiful specimen, bearing the so-called *t'ao-t'ieh* (3) in relief, and exquisitely sharp squared *lei wên* covering even the raised portions of the design. It is when we compare such superbly precise casting of minute detail with the work of bronze casters in other times and places that

(1) For the evidence on this point see H. G. CREEL, *On the Origins of the Manufacture and Decoration of Bronze in the Shang Period*, Monumenta Serica I. 1 (1935), pp. 48-50.

(2) Cf. *An Yang Fa Chüeh Pao Kao* (Preliminary Reports of Excavations at Anyang) (Peiping-Shanghai, 1929-33), plate 7 following p. 480; «Studies Presented to Ts'ai Yuan P'ei on his Sixty-fifth Birthday,» Pt. I (in Chinese) (Peiping, 1933), plate 1 following p. 72, nos. 3-4.

(3) In my opinion the *t'ao-t'ieh* was not an animal, or any sort of mythological creature, but rather a term applied to various motifs having in common little more than a certain type of treatment. Cf. CREEL, *op. cit.*, pp. 57-60.

we realize the superiority of the Shang artisans over all rivals. This *ku* is perhaps the most unmistakably typical common Shang piece in the exhibition (Pl. V).

The *ting* numbered 216 bears the *t'ao-t'ieh* design of which the tails of the two dragons end in birds' beaks, which is probably the most common elaborate Shang motif (1). This, the accurate square *lei wên*, the design on the legs, and the inlaying of the decoration generally with black pigment, are all characteristic of the Shang period. But the first, at least, is not exclusively characteristic of Shang bronzes, and indeed it may be questioned whether we have enough material at the present time to justify us in asserting that any attribute is categorically limited to Shang pieces alone. The black inlay also occurs in Cat. No. 251, a typical Shang piece of which the zig-zag bands of meander design on the lower portion are virtually identical with the decoration of the Shang white pottery (Pl. VI). Although called a *ting*, this piece shows especially clearly that it is really a modified *li* (2); Professor Karlgren has recently proposed a useful term to designate such vessels, namely *li-ting* (3).

The axe numbered 263 possesses peculiar interest for me because I chanced to be the first to discover it in a Peking shop. When I mentioned it to Mr. Laurence Sickman he immediately recognized its importance and acquired it for the William Rockhill Nelson Gallery of Art (Pl. VI). This piece has considerable archeological importance because it gives clear evidence of human sacrifice in Shang times. The decoration and patination show that it is almost certainly Shang. It is inscribed on one side with a highly pictorial version of the character *fa*. This is not, as the *Shuo Wên* says, " a man holding a *kê*," but rather a man being struck in the neck with one. This is clear in all the old forms, and especially in this one. *Fa* occurs frequently in the bone inscriptions with the meaning, *inter alia*, of " to sacrifice human beings by decapitation." The reverse side of this axe bears as its inscription a pictograph of a *hsien*, " steamer." I have shown, in an as yet unpublished book, that this pictograph was used as a verb meaning " to sacrifice " in the oracle bone inscriptions. From the bone inscriptions and this axe I was able to predict that headless skeletons of numerous sacrificial victims would probably be found at Anyang. In 1934 and 1935 the excavators actually did find more than 1000 such skeletons, with the heads buried separately according to a prescribed ritual.

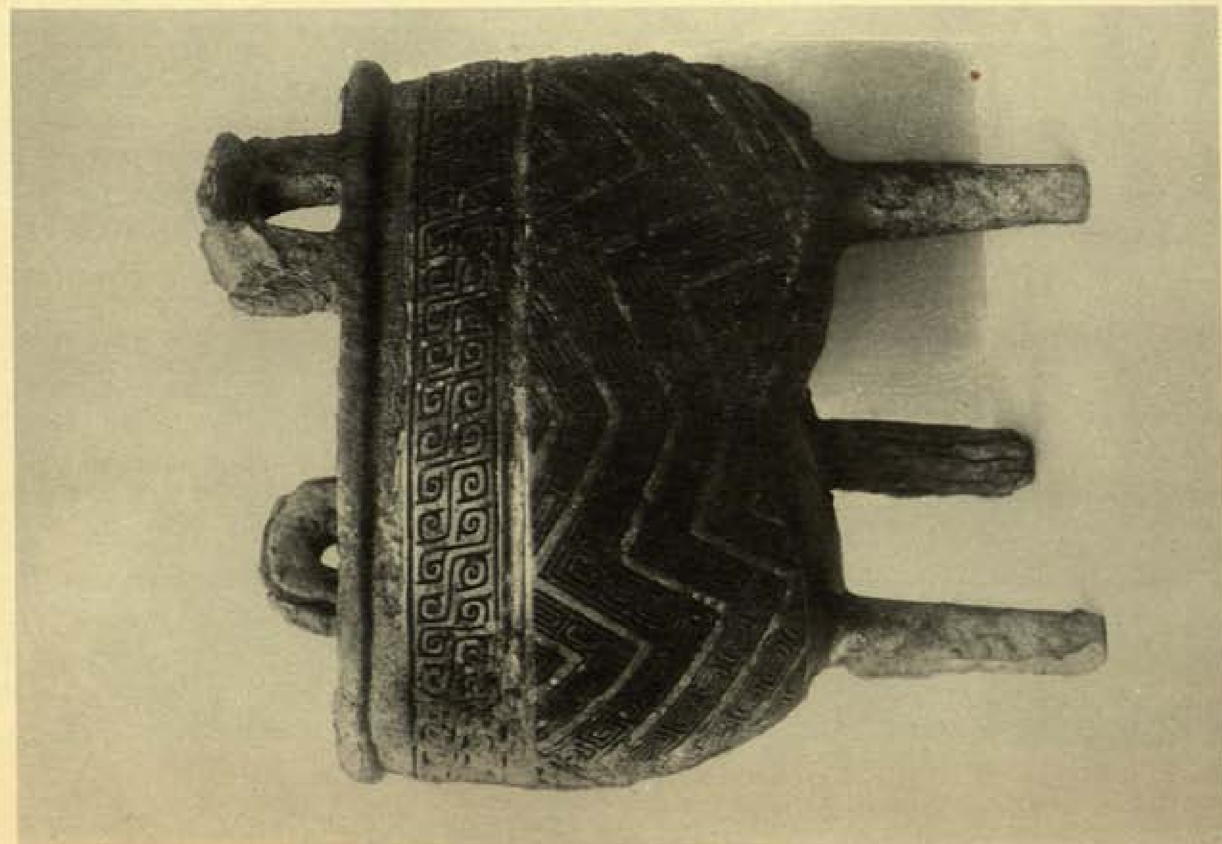
The famous Camondo elephant, Cat. No. 318, is a piece which I had supposed, from photographs, to be certainly Shang. Its decorative motifs seem definitely so. But seeing the piece itself does not give quite the same certainty; the casting does not have quite the firmness and precision of detail which one expects in typical Shang pieces. But it is a question whether we can expect the same niceness of detail in such a huge piece, 96.5 cm. in length.

The Tuan Fang altar set was dated " Shang-Yin Dynasty " in the second edition of the catalogue. To me, as to many others, the thirteen pieces making up this set do not seem homogeneous in style and time. The three *chih*, and the larger and possibly

(1) For discussion of this motif, cf. CREEL, *op. cit.*, p. 64.

(2) Vessels of this type are a very important " index-fossil " in Shang culture; cf. H. G. CREEL, *Les récents progrès de l'archéologie en Chine*, *R. A. A.*, IX. 2 (1935), pp. 97-8.

(3) Cf. *Yin and Chou Researches* (Stockholm, 1935), p. 91.



Cat. 251. *Li-ting*. Coll. A. Hellström.

Cat. 263. Axe. William Rockhill Nelson Gallery of Art.

By courtesy of the Royal Academy.



Cat. 199. — *Yu.* Coll. G. Eumorfopoulos.

By courtesy of the Royal Academy.



Cat. 320. *Ho.* Coll. Nedzu, Tôkyô. H. 73 cms.

By courtesy of the Royal Academy.

the smaller *chüeh*, are quite acceptable as Shang vessels. Some of the other pieces may be. But the decoration of the altar table and of the stand with one of the *yu* seems to me so definitely weak and lacking in logic that it falls quite outside of typical Shang style.

The dragons on the sides of these tables bring up one of the most important questions in the history of Chinese art, that is, whether or not there is a real distinction between Shang and Chou style. Although the two must have blended into each other, to some degree, examination and comparison of excavated pieces from Shang and from early Chou sites has brought me at least to the tentative conclusion that there was a characteristic difference, beginning almost at the moment of the Chou conquest (1). The fine Shang pieces are executed with a care, extending to the most minute detail, which is truly religious. And we know, through study of the oracle bone inscriptions, that almost all of the motifs found on Shang bronzes can be linked with the life and the religion of the Shang people. They had meaning, and the production of the bronzes was probably in some degree a sacred task.

But the Chous, as we know, were a people of different temper, comparatively untutored. Perhaps they demanded quick results of the conquered Shang artisans; perhaps the latter, broken in spirit, merely produced inferior objects for masters who did not appreciate the difference. Had the Chous themselves dared to be original in the field of art they might have given us something vigorous, if perhaps barbaric. But they did not. They sincerely admired Shang culture, as the Goths did that of the vanquished Romans, and they tried to continue it. But it was in some degree alien to them. As a result, motifs begin to be broken up, to lose their logic, to become primarily decorative rather than functional. And we have, in early Chou times, a decadent art, florid and flamboyant, with the weakness of imitation instead of the strength of creation. In political organization and in ideas, on the contrary, the Chous did dare to be original, and this is at least part of the reason why their great contributions were made in these fields rather than in art.

The dragons on these bronze tables have this weakness. In my opinion the two *yu* of the Tuan Fang set also have it; to me they seem to possess a flamboyance which makes it difficult to believe that they are Shang. Certainly they do not resemble any scientifically excavated Shang pieces I can recall having seen. The very beautiful little *yu*, Cat. No. 199, recently acquired by Mr. G. Eumorfopoulos, resembles these very closely, and is ascribed to the "Shang-Yin Dynasty" (Pl. VII). I know the history of this piece, and there is every reason to believe that the Chinese who brought it into the market believed it to be from Anyang. But it is well known that due to the proximity of Hsün Hsien to Anyang, early Chou pieces from the former site are occasionally attributed to the latter. I should be far from venturing to deny that this could be a late Shang piece, but the attribution bears a question-mark in so far as I am concerned.

The magnificent *ho*, Cat. No. 320, from the Nedzu collection, is probably the most remarkable bronze in the exhibition (Pl. VIII). Standing 73 cm. high, it may seem flamboyant at first sight, but further contemplation shows that it is characterized rather

(1) Cf. *Ibid.*, pp. 103-4.

by an almost barbaric splendor, and the most rugged strength. Admirably displayed in the center of the hall beside the Tuan Fang set, it makes the weakness of the decoration of some of these pieces very apparent indeed.

Such an array of bronzes inevitably raises the question : what is the definition of a Shang bronze? Is it merely a piece made during the several centuries preceding the Chou conquest, in any part of what we now call China? Or is it a bronze made within the Shang state, within the cultural sphere of the capital at Anyang? I suggest that the term Shang should be restricted to the latter signification. If we subscribe to the former definition, we perpetuate the myth of orthodox Chinese history (apparently originated by the Chous as political propaganda) which makes the Shang a dynasty ruling the whole Chinese world.

In almost every considerable collection of Chinese bronzes one sees pieces strongly reminiscent of the Shang type, yet not exactly conforming. They are not quite " Shang," in a stylistic sense, and their quality is commonly inferior; on the other hand, there is nothing to cause us to think them Chow—though they might, for all we now know, be post-Shang. They come from scattered places, Hupei, far western Shensi, and elsewhere. It seems quite probable that they represent cultures more or less contemporary with, and influenced, by the Shang state, yet outside of the immediate Shang political and cultural sphere. It may be that scientific excavation of sites yielding tuch bronzes, and careful studies of their technique and decoration, will in years to come sell us a great deal about the inter-relations of cultures in pre-Confucian China.

HERRLEE GLESSNER CREEL.

Notes sur
les peuples et l'art de l'Iran préhistorique

Depuis près de trente ans, la céramique peinte de Suse I trouvée par la Mission de de Morgan était considérée comme la plus ancienne de l'Iran. Celle que la même mission a trouvée à 150 km. de Suse, à Moussian, était attribuée à la phase suivante, c'est-à-dire plus jeune que Suse I. Les récents travaux de la Mission Française à Giyan ont démontré la véritable suite chronologique des différents styles dans la poterie peinte de l'Iran, et leurs successions qui s'étendent entre le IVe et la fin du IIe millénaire av. J.-C. (1).

Les recherches poursuivies par la même mission à Sialk près de Kashan au cours des campagnes de 1933-34 (2), ont confirmé certaines données des recherches précédentes, et les ont complétées par de nouveaux matériaux. Au cours de notre étude, nous mentionnerons les fouilles de Damgan et de Rey par le Dr. E. Schmidt (3) ainsi que la céramique peinte de la colline préhistorique de Persépolis, publiée par E. Herzfeld. (4).

La plus archaïque installation de Giyan est caractérisée par une céramique peinte de deux genres : fine et grossière, à décor géométrique simple où prédominent des sujets en triangles. Le métal n'a pas été rencontré malgré la largeur importante de la tranchée (5).

La pâte ainsi que le décor de cette céramique ont beaucoup d'analogie avec la poterie d'Anau (couche I du Kourgan du Nord); de même qu'à Anau I, elle est accompagnée d'outillage en silex et en os. Des tessons de poterie du même genre, ont été trouvés à Sialk à la base de la colline du Nord (6) et à Rey, au-dessus du sol vierge. Ainsi trois sites du Haut-Plateau, et un du Turkestan russe, semblent indiquer que leurs plus anciennes installations connues datent de la fin de l'époque néolithique, possédant la même technique céramiste.

---

(1) Pour les sites de Giyan, Djamshidi et Bad-Hora, voir : G. CONTENAU et R. GHIRSHMAN *Fouilles de Giyan près de Néhavend*, (Geuthner) Paris 1935.

(2) Pour les fouilles de Sialk, voir: R. GHIRSHMAN, *Une tablette proto-élamite du Plateau de l'Iran*. Rev. d'Assyr. 1934 (XXXI, p. 115). Le même : *Ill. Lon. News*, 16 mars 1935. Le même : *Rapport préliminaire sur les fouilles de Sialk, près de Kashan. (Iran)* Syria 1935, (XVI, p. 220).

(3) E. SCHMIDT : *The Hissar Exc.* The Mus. Jour. XXIII, p. 323 ss.

(4) E. HERZFELD : *Iranische Denkmäler* Lief. 1-2.

(5) La superficie du fond de la tranchée (sol vierge) était de 50 mètres carrés.

(6) Le site de Sialk comprend deux collines. Celle du Nord n'a pas encore été fouillée. Mais comme les habitants du pays ont enlevé une partie des terres du Tépé pour les engrais, une coupe s'est formée. C'est en étudiant la structure de cette colline que nous avons recueilli à sa base des tessons genre Anau I.

Au cours de la phase suivante, à Giyan, fleurit toujours le décor géométrique (couche V, 14-18 m. de profondeur) où prédominent les motifs en losanges. Le métal, ici, apparaît, ainsi que l'obsidienne. Les vases ont souvent la forme de gobelets à fond plat, et à parois incurvées. Mais dans la partie Nord-Est du Plateau, prospèrent des ateliers qui créent des formes de poteries en calice (fig. A 1-2), et où le décor se compose de quatre sujets qui sont souvent représentés ensemble : plantes à volutes, losanges superposés, suites d'oiseaux, serpents dressés (fig. A 3-4). La peinture est noire, posée

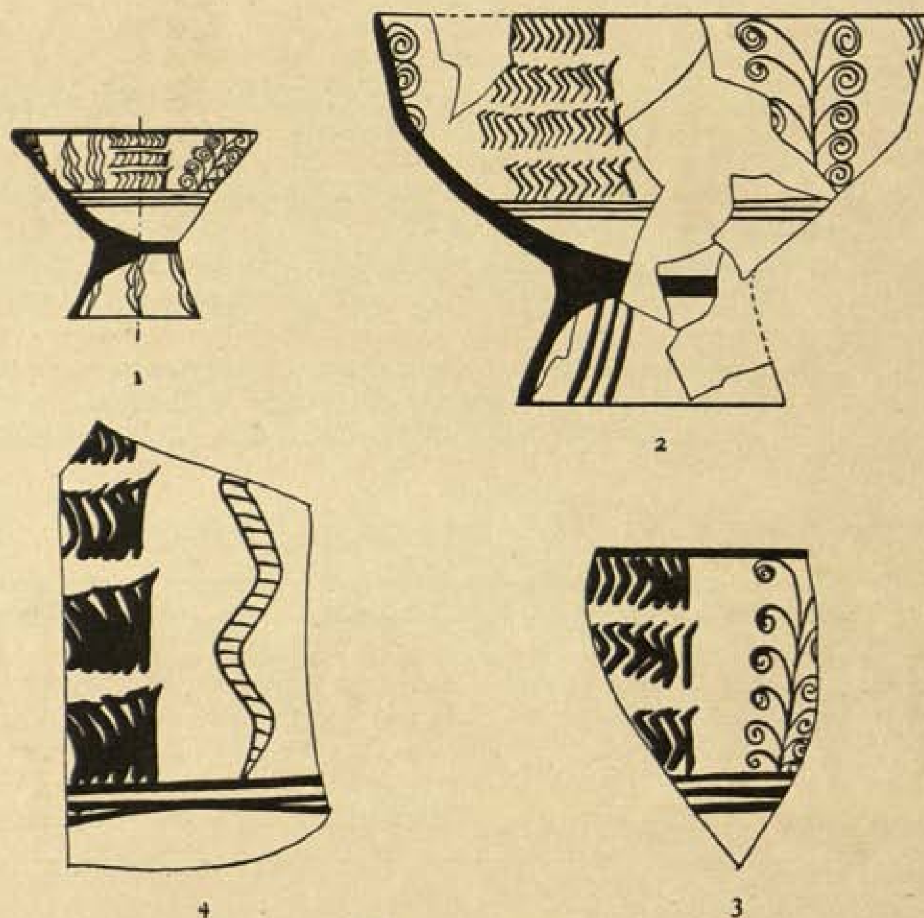


Fig. A. — 1-4, Sialk I*a*.

sur un enduit rouge, rose ou chamois. Nous reproduisons ici (fig. A, 3-4 et B, 5-8) les tessons de Rey, Damgan et Sialk I (a), qui prouvent jusqu'à quel point les sites de cette partie du Haut-Plateau restent liés dans leurs manifestations artistiques. A Sialk comme à Giyan, le métal est représenté par des poinçons en cuivre, à section carrée, et la glyptique par des cachets en forme de boutons à décor géométrique.

A la période suivante [Sialk I (b)], les liens signalés plus haut entre les trois centres du Nord-Est du Plateau continuent. Le décor composé des quatre sujets disparaît peu à peu, et arrive à être remplacé par la représentation de l'homme et des suites d'ani-

maux, ce qu'on voit sur les trois tessons à danseuses de Rey, Damgan et Sialk (fig. C, 1, 3 et D, 2). Mais à cette période, les nouveaux sujets du décor ne se rencontrent pas

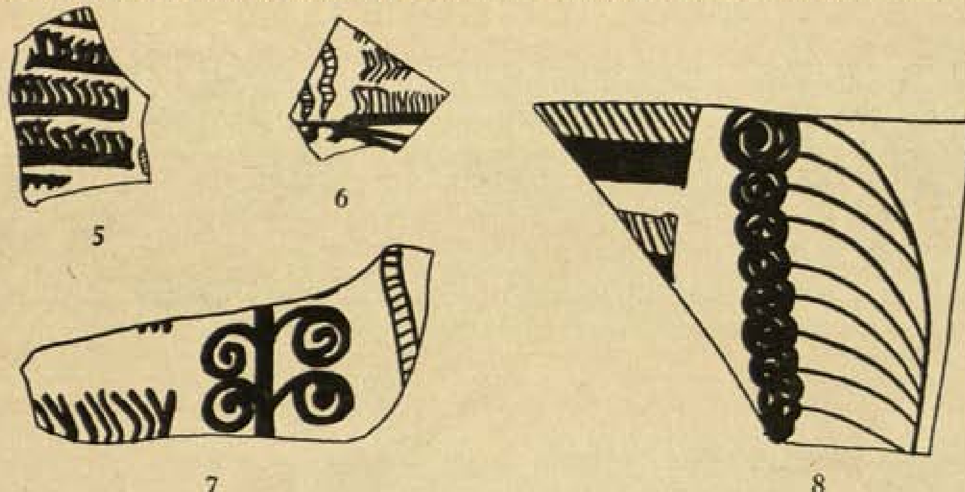


Fig. B. — 5-6, Hissar I, d'après E. SCHMIDT, *Mus. Jour.* XXIII, Pl. 88.
7, 8, Rey, d'après R. de MECQUENEM, *M.M.A.P.* XX, fig. 21 et 22.

uniquement dans cette partie du Plateau, et les tessons de Moussian prouvent que les relations entre les différents points de l'Iran deviennent plus étroites, et les échanges plus suivis. (fig. C, 4 et D, 5).

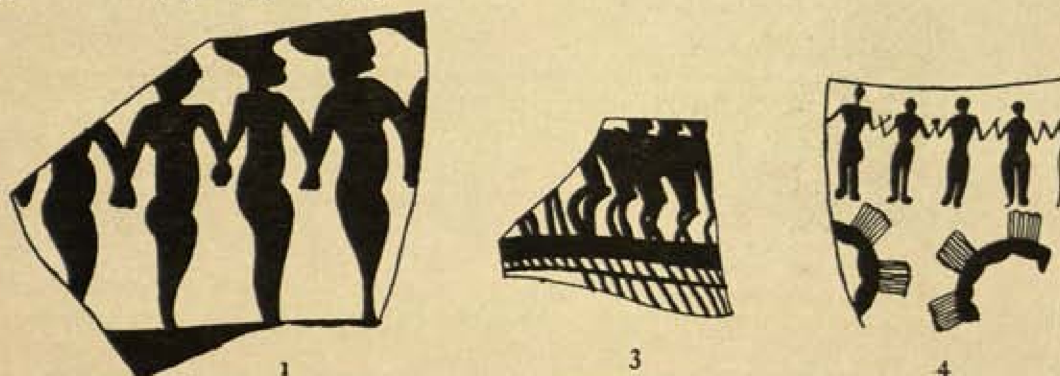
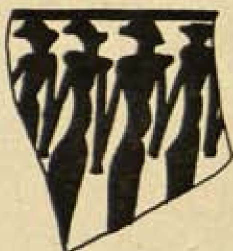


Fig. C. — 1, Rey, d'après R. de MECQUENEM, M.M.A.P. XX, fig. 24, 1. — 3, Hissar I, d'après E. SCHMIDT, *Mus. Jour.* XXIII pl. 88. — 4, Moussian d'après J. de MORGAN, *Préhistoire orientale*, t. II, fig. 299.

Les artistes restent, au début, assez près du naturalisme, (fig. D, 6-8). Ils imitent sur les vases les animaux et les hommes tels qu'ils les voient. Mais à force de répéter le même sujet, ils le déforment peu à peu. Ils allongent la queue et les cornes de l'animal, simplifient son corps qui parfois prend l'aspect d'une figure géométrique (fig. E, 1, 2, 6). Ils arrivent à créer ainsi cette stylisation de Suse I, qui pendant longtemps fut considérée comme le début de l'art décoratif céramiste de l'Iran.

Le cas de Suse n'est pas isolé. A Persépolis, l'art de la céramique peinte reste très proche de celui de Suse I, tout en étant contemporain ou un peu plus ancien que lui.

Comme celui de Suse I, il ne doit pas être né sur place, et les premiers habitants de Suse et de Persépolis pourraient être des tribus détachées de centres au passé artistique déjà riche. (7). Porteurs d'un art déjà avancé, ainsi que de la connaissance du métal (8),


2


5


8


6

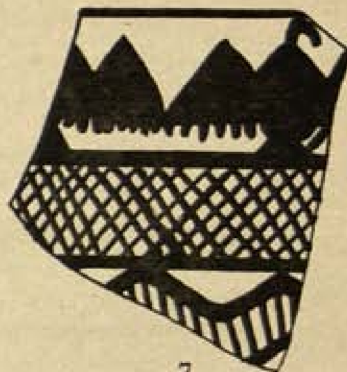

7

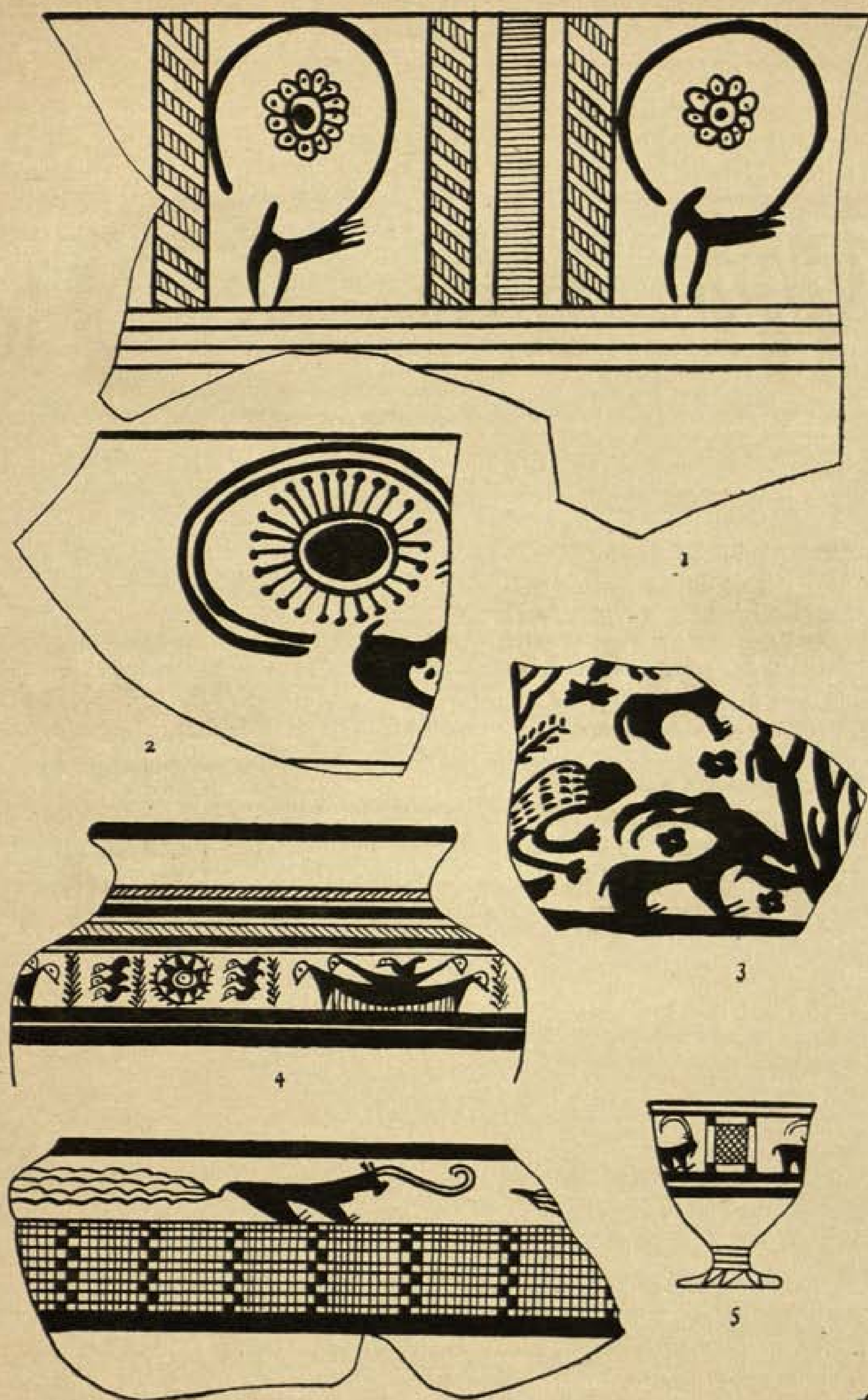
Fig. D. — 2 à 8, Sialk I*b*.

ils développent sur place le décor de leur poterie, et l'imprègnent des particularités propres à chacun d'eux.

Faut-il expliquer tous ces changements dans le décor céramiste comme un résultat des apports venus du dehors ? Nous ne le croyons pas. Ni à l'Est du Plateau (Anau), ni à l'Ouest (céramique d'El-Obeid), les populations ne connaissent les sujets animaliers peints sur les vases. Quant à la représentation des animaux sur la poterie de Tell Halaf, de Ninive II et d'Arpachiyah, elle reste rare et ce ne sont certainement pas ces ateliers

(7) Les récents travaux de la Mission de Suse le confirment par les trouvailles faites sur une colline à 8 km. de Suse où la céramique genre Moussian a été trouvée au-dessous de celle genre Suse I, confirmant ainsi les résultats des fouilles de Giyan.

(8) Le Dr. Langsdorf qui dirigeait les travaux de la colline préhistorique de Persépolis, nous a affirmé y avoir trouvé des outils en cuivre.



6

Fig. E. — 1-3, 5-6, Sialk I*c*. — 4, Giyan IV.

qui avaient influencé les artistes du Plateau. Les civilisations anciennes de l'Inde où ce genre de décor était riche et varié, semblent avoir été inspirées par l'art des habitants du Plateau, plus ancien que le leur. La civilisation de l'Iran suit sa propre voie, et cette explosion de peinture est uniquement une expression des goûts artistiques de ses peuples.

Nous ne constatons que vers la fin de cette période des changements profonds subis par certains points de l'Iran. L'unité dans l'évolution de son art se rompt. Et tandis que certains centres continuent normalement leur développement, puisant leurs ressources dans les acquisitions de leur art antérieur (Giyan), d'autres présentent des modifications radicales dans toutes les manifestations de leur art et de leur vie (Suse, Sialk).

Les Proto-Élamites

Une nouvelle culture arrive de l'Ouest tout imprégnée de la civilisation dite « d'Uruk » qui fleurit à cette époque en Mésopotamie. Elle occupe pendant un certain temps le site de Suse (« couche intermédiaire »), mettant fin à la céramique peinte, et pousse plus loin vers le centre du Plateau, où elle vient d'être découverte à Sialk.

Les liens de cette nouvelle civilisation (que nous appelons proto-élamite, par le nom de l'écriture qui apparaît dans cette couche) avec celle de la Mésopotamie, se manifestent dans la céramique, dans la glyptique et même dans l'écriture.

Pourtant cette dernière est d'un aspect assez différent de tout ce qu'on connaît parmi les monuments écrits les plus anciens de la Mésopotamie. L'écriture change, mais la glyptique reste fortement attachée aux traditions mésopotamiennes; elle passe des suites d'animaux, caractéristiques pour les cylindres de Warka IV, aux hommes assis devant les jarres à deux anses très développées, sujet préféré de la période de Jemdet-Nasr. Ces deux grandes périodes mésopotamiennes se trouvent donc réunies dans la couche proto-élamite, à Suse, comme d'ailleurs à Sialk, et donnent une preuve de plus de leur courte durée.

La nouvelle civilisation ne couvre pas tout le Plateau. A Suse elle est caractérisée par une couche irrégulière qui n'occupe que partiellement la colline de l'Acropole. A Sialk elle arrive avec un certain retard, et à Giyan elle est inconnue.

Style Suse II

A Suse, au-dessus de la couche « intermédiaire », réapparaît la céramique peinte dont les formes, tout en étant différentes, marquent certains liens avec celles de Suse I. Son décor, polychrome au début, devient vite monochrome. Ses sujets sont inspirés du monde animal et végétal, et sont à forte tendance naturaliste. Les bandes que le décor forme autour de la panse ou de l'épaule des vases, sont souvent divisées en métopes.

Les récentes fouilles de Giyan et de Sialk, nous donnent une série de renseignements qui prouvent que le Style II reste aussi autochtone que celui qui le précède. Les couches V et IV de Giyan montrent nettement que le passage du plus ancien au plus jeune se

produit naturellement, sans aucun indice d'apparition de nouveaux éléments ethniques, ni influences étrangères. Les jarres aux « oiseaux peignes » sont décorées avec les motifs des deux styles et on y reconnaît les sujets du Style I enrichis de ceux du Style II (fig. E, 4).

De même à Sialk, dans la couche I (c), les ateliers, après avoir représenté les suites d'animaux, les espacent, et introduisent dans les champs libres des rectangles hachurés, qui transforment les bandes décorées en métopes (fig. E, 5). Ainsi apparaît ce décor purement local, uniquement dû à l'ingéniosité des artistes. Il faut attribuer à la même tendance de recherches de nouveau, l'abandon par le potier de la ligne du sol sur laquelle il disposait la file de ses animaux. C'est ainsi que sur les derniers tessons de la couche I (c) de Sialk, nous trouvons des scènes de chasse qui sont tout à fait dans l'esprit de Suse II (fig. E, 3).

L'étude de la céramique de Suse jusqu'à maintenant, n'avait comme base que les deux groupes I et II, séparés par une couche étrangère. Mais sur d'autres points du Plateau, cette interruption n'a pas existé. A Giyan, le décor se développe et arrive aux nouvelles créations, en suivant sa propre voie. A Sialk, la domination étrangère apparaît avec un certain retard, ce qui permet aux ateliers de passer également à des sujets évolués.

Les Susiens, dominés ou subjugués par les nouveaux occupants, reprennent après quelque temps le dessus. La peinture de la céramique, à laquelle ils restent attachés, réapparaît mais sous une forme déjà développée, telle qu'elle existait à ce moment sur le Plateau, où elle n'avait pas connu d'interruption.

Remplaçons cette lacune de Suse par les motifs intermédiaires connus actuellement sur les sites du Plateau, et nous verrons que la division en Styles I et II n'existe pas, et qu'il ne s'agit que d'un seul art proto-iranien. Vigoureux et vital, cet art ne se cantonne pas dans les limites des motifs acquis. Il ne reste jamais stable, et comme l'art de l'ancien Sumer, prend toujours des formes nouvelles. Transformant les anciens sujets et les enrichissant d'acquisitions nouvelles dues au génie de ses créateurs, il connaît comme tous les arts des périodes de décadence et de floraison. Il passera du naturalisme à la stylisation, pour revenir encore une fois au réalisme et à la vie.

Pendant combien de temps fleurit ce style sur le Plateau ? Il ne paraît pas possible actuellement de répondre à cette question dans sa totalité. Au moins dans la partie Nord-Ouest de l'Iran, il semble avoir persisté jusqu'aux derniers siècles du IIIe millénaire av. J.-C. (Giyan IV, Djamshidi IV).

Nouveaux éléments dans l'art du plateau vers 2000 av. J.-C.

Vers cette époque, dans la partie occidentale du Plateau, apparaît une nouvelle céramique peinte bien différente des produits des ateliers proto-iraniens. Son décor peint est au début polychrome, purement géométrique, avec le noir encadrant le rouge (Djamshidi III) ou avec les champs couverts de blanc (Giyan III). Il est accompagné d'un décor noir à sujets très simples, posé sur un engobe rouge.

Les formes des vases diffèrent aussi de celles qui les précédaient au cours des

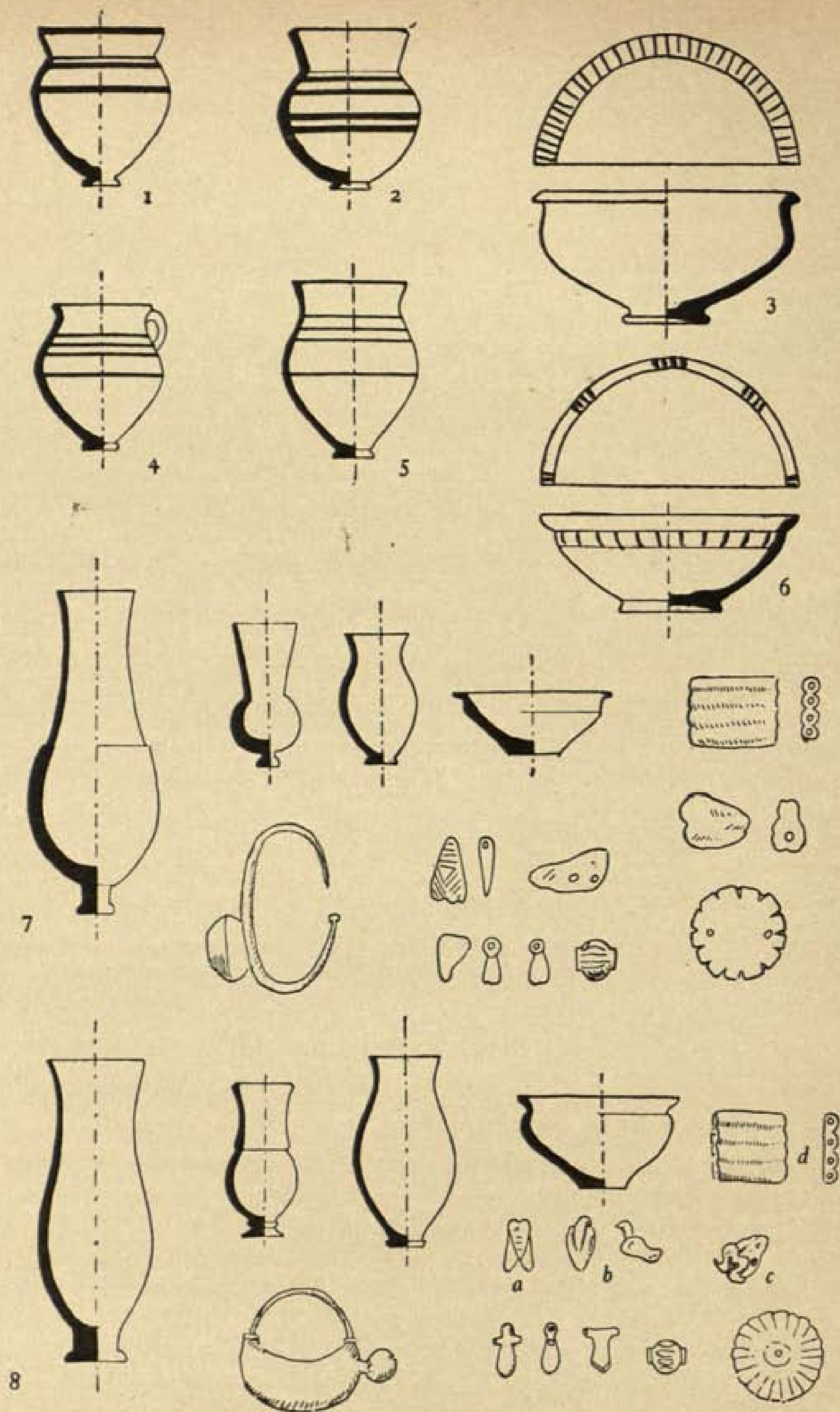


Fig. F. — 1-3, Tell Billa d'après E. Speiser. *Mus. Jour.* XXIII. Pl. LIX et LX. — 4-6, Giyan II. — 7, Mobilier funéraire des tombes kassistes de Babylone d'après O. Reuthner, *Die Innenstadt von Babylon (Merkess)* Pl. 47-48. — 8, Mobilier funéraire des tombes de Giyan I et Giyan II (a, b, c, d).

IVe-IIIe millénaire av. J.-C. Ce sont des tripodes, des marmites à deux tenons percés de trous verticaux, de petites tasses à anse et à fond bombé. En même temps apparaissent des vases thériomorphes, peints en noir ou en noir et rouge.

Au début, ce nouvel art coïncide avec des changements dans la pratique de l'inhumation. Les plus anciennes tombes de cette époque de Djamshidi sont tapissées de pierres, et recouvertes de grosses dalles. Assez vite, les tombes construites et la polychromie disparaissent, mais l'ensemble de la nouvelle civilisation reste assez homogène. Elle ne rayonne pas sur tout le Plateau, car elle n'est pas révélée par les fouilles de Damgan, de Rey et de Sialk. Les parties centrale et Nord-Est de l'Iran ne semblent pas avoir subi cette nouvelle influence qui par plusieurs points se rattache à l'art connu à cette époque en Asie Occidentale. Ainsi, c'est en Cappadoce qu'on trouve répandu ce décor géométrique simple, posé sur un enduit rouge, ainsi que les tasses à fond pointu; c'est à Troie que nous rencontrons une variété de tripodes, et c'est en Egée qu'on connaît des vases « kernoï » destinés à recevoir les offrandes des prémices.

Un crâne provenant de cette période de Djamshidi, a été étudié par le Prof. H. Vallois qui y a trouvé un mélange du type méditerranéen très marqué (auquel semble avoir appartenu la population autochtone de l'Iran) et du type arménoïde. Le crâne de Bad-Hora de la deuxième moitié du IIe mill. av. J.-C., étudié par le même savant, indique déjà la prépondérance du deuxième type (9). Nous sommes obligés de nous borner à l'heure actuelle à ces constatations, car les intermédiaires entre l'Ouest de l'Asie et la région de Zagros nous manquent. Néanmoins les indications anthropologiques semblent parler de l'apparition d'un nouvel élément ethnique qui se greffe sur l'ancien, et dont le mouvement serait Ouest-Est.

Nouveaux changements vers le XVII-XVe s. av. J.-C.

Quelques siècles plus tard, vers le XVIIe-XVe siècle, l'art de l'Ouest du Plateau subit un nouveau changement (Giyan II, Djamshidi II).

La céramique de cette période comprend deux groupes :

a) cratères à pâte fine jaunâtre, à oreillettes, et à décor noir en zones et métopes, où figurent des oiseaux.

b) tasses, cruches et écuelles, à pied, et à décor linéaire, en pâte jaune clair ou blanchâtre (fig. F, 4-6).

Les formes et le décor du deuxième groupe ont beaucoup d'affinités avec la céramique de Billa 3, dans laquelle E. Speiser voit le produit des Hourittes (10) (fig. F, 1-3).

Le mobilier funéraire des tombes de Billa et de Nuzi comprennent des petits bijoux, et surtout des perles côtelées en métal ou en pâte fine, que nous retrouvons dans les tombes de Giyan II. La présence dans cette couche, à Giyan, de cylindres de Kerkouk, resserre les liens entre les deux régions.

---

(9) Prof. H. Vallois. *Notes sur les têtes osseuses*, dans G. Contenau et R. Ghirshman, *Fouilles de Giyan* p. 128 ssqq.

(10) E. Speiser. *The Pottery of Tell Billa.* Mus. Jour. XXIII, p. 274.

Quant à la céramique du premier groupe, son décor en métopes où figurent les représentations d'animaux,fait penser à la propagation des mêmes principes décoratifs(11) qui apparaissent au cours de cette période dans toute l'Asie antérieure, sans fournir une identité absolue entre ces deux sites comparés. On retrouve ces mêmes principes en Syrie comme en Palestine, et jusqu'en Égypte où ce genre de céramique fut transporté par les Hyksos (12). Cette extension de produits céramiques aux affinités bien marquées correspond à une période d'expension des Hourrites asianiques qui s'étend entre 1650 et 1450, et qui aurait contribué au déclin momentané de l'Empire hittite (13). Les trouvailles de Giyan et de Djamshidi laissent supposer que ce mouvement se manifesta dans la direction de l'Est également.

Les Kassites

La période de Giyan II constitue une couche d'à peine 2 mètres. Assez vite le décor peint s'appauvrit pour disparaître entièrement. Les formes de la céramique subissent quelques changements peu profonds. Au début de la couche Giyan I, les tombes contiennent des vases caliciformes qui dérivent de la céramique de la couche II. Les autres éléments du mobilier funéraire restent presque sans changement, et comprennent toujours des perles à pâte colorée ou en métal, lotiformes ou en disques, ainsi que de petits bijoux en or, comme les boucles d'oreilles et bracelets en bronze aux extrémités couvertes de feuilles d'or. Malgré la disparition du décor peint, les liens entre Giyan II et I restent évidents.

Un renseignement très précieux sur toutes ces tombes nous est donné par les fouilles de Babylone (14). Dans la couche kassite de cette ville, la mission allemande avait déblayé une série de tombes, dont la céramique commune est identique à celle des tombes de Giyan I, et dont les bijoux attestent les mêmes formes, les mêmes goûts et la même technique. Les tablettes au nom de Kurigalzu, Kadashman-Turgu et Kudur-Bel indiquent qu'elles sont kassites du XIII-XIV[e] siècle. Leur ressemblance avec les tombes de Giyan I engage à considérer ces dernières comme kassites. (fig. E, 7 et 8).

Comment expliquer dans ce cas les liens entre la céramique peinte et les bijoux de Billa 3, et ceux de Giyan II, les liens entre Giyan II et Giyan I, et enfin les liens entre cette dernière couche et les tombes kassites de Babylone ? D'abord par l'expension des Hourrites asianiques au cours du XVII-XV[e] s. dans les motagnes du Zagros, au Sud-Est de Kermanshah. Puis il faut chercher l'élément kassite dans le même bloc de peuples qui occupent bien avant le II[e] mill. le Nord-Est de la Mésopotamie. Les textes cunéiformes qui parlent des Kassites descendus des montagnes de Zagros, ne contredisent pas cette hypothèse, car ces montagnes touchent la région de Kerkouk considérée comme centre hourrite. Ajoutons que la parenté des noms propres kassites

(11) V. Christian, *Das erste Auftreten der Indo-germanen...* M.d. A. G. W. LVIII, p. 218, y voit le produit des Indo-Européens.

(12) H. Frankfort, *Studies, II*, p. 166.

(13) A. Götze, *Kleinasien*, München 1933, p. 58.

(14) O. Reuther, *Die Innenstadt von Babylon (Merkes)*, Leipzig 1926.

avec ceux des peuples asianiques du Nord-Est de la Mésopotamie, a été soulignée par Clay (Yale Oriental Series I) (15).

Les Kassites et les « bronzes du Luristan »

Depuis l'apparition des bronzes du Luristan, certains savants les attribuent aux Kassites. Ils se basent surtout sur les sources grecques. Mais il paraît assez surprenant que ce peuple, qui a dominé la Babylonie pendant plusieurs siècles, n'ait pas laissé dans la plaine de traces de son art métallurgique si particulier.

Au cours des travaux à Giyan, la mission a trouvé au sommet de la colline quelques rares tombes « genre Luristan ». La céramique peinte de ces tombes, par ses formes et son décor, est totalement différente de celle qui se trouvait au-dessous. Le reste de leur mobilier funéraire, tel que les bagues, les bracelets en argent, les motifs de harnachement en bronze, et les armes en fer, fait penser à un élément étranger à cette population à laquelle appartiennent la plupart des tombes de cette couche (fig. G, 1-4).

La découverte de la Nécropole B de Sialk éclaire d'un jour nouveau ces tombes « genre Luristan », comme d'ailleurs toute la civilisation du Luristan. Les affinités entre cette dernière et celle de Sialk sont frappantes, mais celle-ci paraît être un peu plus ancienne que celle-là. Ses armes sont moins perfectionnées, les fibules y sont inconnues, et l'influence de l'art assyrien ne s'y fait pas encore sentir. Les tombes « genre Luristan » trouvées à Giyan offrent les caractères de celles de la Nécropole B (bijoux en argent, mors brisés et boutons de harnachement en bronze, céramique à long bec versoir, (fig. G, 5-8). Tout porte à croire que cette civilisation atteint les montagnes de Zagros en venant de l'Est, après une étape à Sialk.

Au contact des cultures de la Mésopotamie et de Cappadoce supérieures à la sienne, le nouveau peuple développe sa métallurgie et introduit l'usage de la hache à douille qu'il ignorait. Il s'approprie des sujets mythologiques et les reproduit sur des bronzes ajourés. Les traces des influences achéménides et scythes, prouvent que son art dure jusqu'au milieu du 1er mill. av. J.-C.

Nécropole B de Sialk

Les crânes des tombes des nécropoles A et B de Sialk se trouvent actuellement à l'étude chez le Prof. Vallois. Voici ce qu'il nous écrit à leur sujet : « Sur 7 crânes de la Nécropole B, 6 sont sûrement des arménoïdes très typiques. Le septième, endommagé pendant le transport, semble être aussi arménoïde. Sur 2 crânes de la Nécropole A, l'un est probablement méditerranéen, l'autre aussi mais avec une influence arménoïde. Il y a là en tous cas un stock racial nettement différent de celui de la Nécropole B. ».

Du matériel anthropologique provenant de Giyan, Djamshidi, Bad-Hora et Sialk, et qui s'échelonne sur tout le IIe millénaire, le premier peuple dont le crâne est le plus typique est celui de la Nécropole B de Sialk.

(15) Il n'est pas sans intérêt pour notre thèse de mentionner l'identité des principes architecturaux du temple kassite de Warka et des temples de Gawra VIII signalée par E. Speiser dans : *Excavations at Tepe Gawra* (Philadelphie 1935, p. 148), qui a paru après la rédaction de notre article.

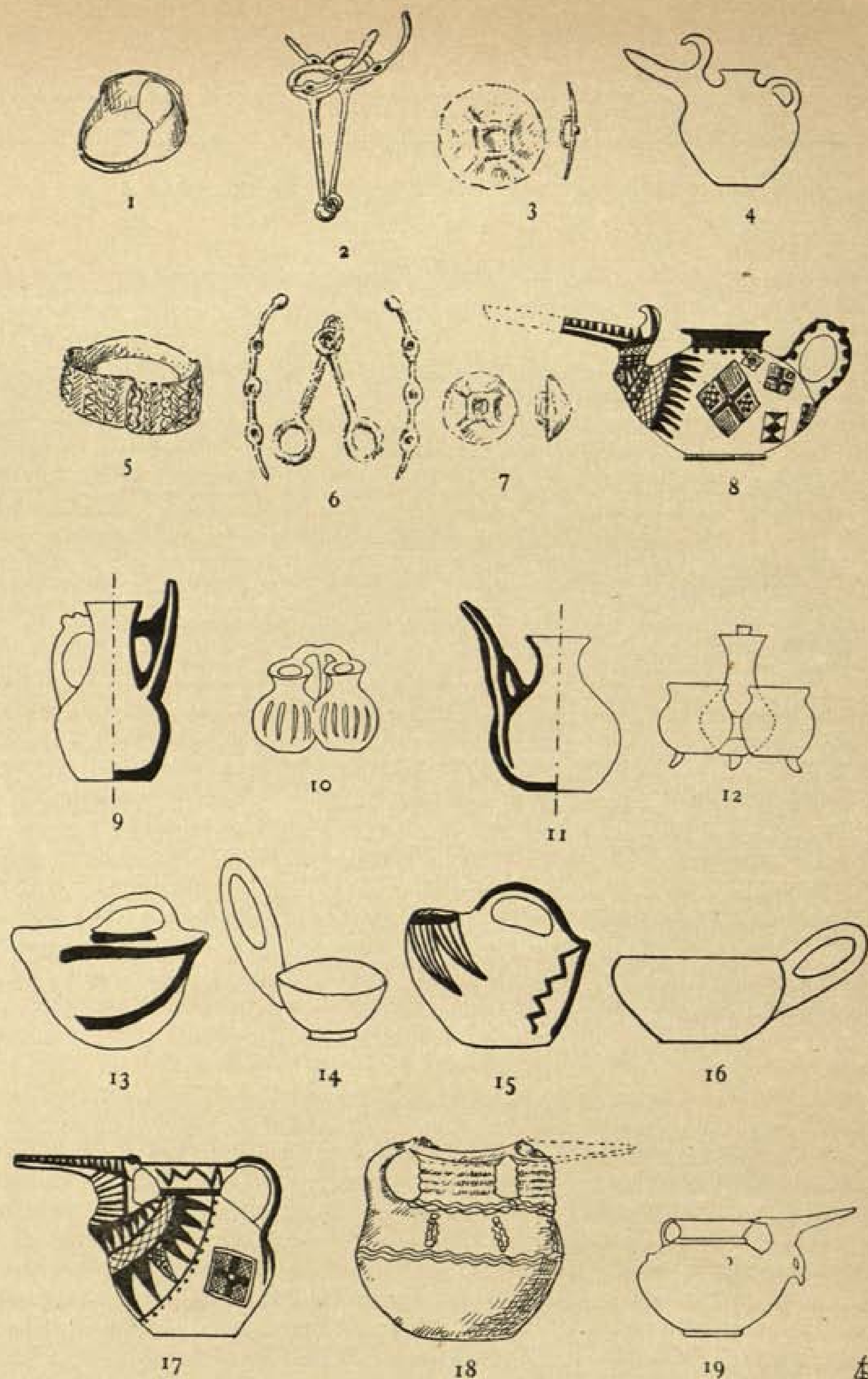


Fig. G. — 1-4, Mobilier funéraire des tombes « genre Luristan » de Giyan. — 5-8, Mobilier funéraire des tombes de la Nécropole B de Sialk. — 9-10, Vases de la Ciscaucasie : 9) Koumboulta, d'après *Mat. Arch. Caucase* VIII, Pl. CXXVIII, 8; 10) Koban, id. Pl. XLII, 14. — 11-12, Vases de la Nécropole B. de Sialk. — 13-14, Vases de Thessalie d'après A. Wace, J. Droop. M. Thompson, *Early Civilis. in North Greece.* Liverpool A.A.A. I, 1908, Pl. LI, fig. 1. — 15-16, Vases de la Nécropole B de Sialk. — 17, Cruche à long bec-versoir de la Nécropole B de Sialk. — 18, Cruche à long bec-versoir de Ialaïlou Tepa d'après D. Charifov. *Fouilles de Ialaïlou-Tapa.* Bakou 1927. — 19, Cruche à long bec-versoir, terre noire, de Souldoune près d'Urmia. Fouilles commerciales de 1934.

Quant aux tombes construites et à leur mobilier funéraire, dans cette nécropole, on constate un changement radical dans l'art, dans la technique et dans la connaissance de la métallurgie, et dans les coutumes par rapport à ce qui les précédait à Sialk. L'archéologie et l'anthropologie semblent donc indiquer qu'on est en présence d'une substitution très marquée de la population.

La place ne nous permet pas de développer ici l'étude des liens entre la civilisation de cette nécropole et les régions au delà des frontières de l'Iran. Nous nous bornerons à de courtes indications des affinités avec les cultures de Ciscaucasie et Transcaucasie de l'âge du fer, (Koban, Talyche et Lélvar) qui se voient dans l'art métallurgique ainsi que dans la céramique noire à technique et formes bien particulières (fig. G, 9-10). Nous devons mentionner la communauté dans l'art des métallurgistes de Sialk et des régions du bassin du Danube; dans les formes et le décor céramistes, avec les régions de Thrace, de Thessalie (fig. G, 13-14), et même d'Asie Mineure avec les installations phrygiennes de Gordion.

Le peuple de la Nécropole B de Sialk

Ce jalonnement le long des rives de la Mer Noire et à travers le Caucase fait penser à des courants artistiques, ou même à un mouvement de tribus, qui parties d'un point de la côte Nord et Nord-Ouest de cette mer, se seraient dirigées dans deux directions différentes : le long de la côte Ouest jusqu'au Bosphore et à l'Asie Mineure, et par le Caucase sur le Haut-Plateau.

L'hypothèse n'est pas neuve. Elle était déjà soutenue par G. Wilke, il y a près de trente ans (16). Pour son auteur, ce seraient les Cimmériens aryens qui, sous la pression de tribus nordiques, se seraient mis en mouvement longtemps avant l'arrivée des Scythes en Russie du Sud. Les Cimmériens, d'après lui, se divisent en deux groupes vers le XIIIe-XIIe s. av. J.-C. Le premier passe par la Thrace et le Bosphore, et dans son mouvement emmène les Thraces, les Briges et les Mysiens. Ce groupe fonda le royaume des Phrygiens dont se détacheront plus tard les Arméniens. (17).

Le deuxième traverse le Caucase par la porte de Darial, se divise en deux branches dont l'une pousse vers Kars, et l'autre s'installe dans la vallée de l'Araxe. D'ici elle arrivera en Iran, et renforcée par d'autres tribus aryennes venues par Derbent, contribuera à la création de la Médie.

Les matériaux archéologiques nouvellement acquis font ressortir l'intérêt de cette hypothèse, et sans vouloir chercher dans ces rapprochements précisément les Cimmériens des textes historiques assyriens *(gimirri)*, nous devons nous borner quant à présent à souligner ce courant artistique et culturel qui semble être parti d'un point situé quelque part en Russie du Sud.

Ainsi pour le Caucase, on relève à Koumboulta et à Koban les aiguières à bec vertical, et les vases jumelés (fig. G, 9-10); à Ialaïlou Tapa, dans la vallée de l'Araxe,

(16) G. Wilke. *Archäologische Parallelen aus dem Kaukasus und den unteren Donauländer*. M. d. A. G. W. XXXIV, 1904, p. 39 ss.

(17) E. Meyer. *Die Volkstämme Kleinasiens, das erste Auftreten der Indogermanen in der Geschichte und die Probleme ihrer Ausbreitung*. Sitz. d. P. A. d. W. XVIII, 1925, p. 244.

les vases à long bec-versoir et des vases semblables dans la région du lac d'Urmia, dont les formes correspondent à celles si particulières de la poterie de Sialk, et dont l'emploi est certainement lié avec les rites funéraires. (fig. G, 17-19).

Quant à la partie Ouest de la Mer Noire, on peut constater certaines ressemblances entre les civilisations de la Nécropole B de Sialk et celle de Thessalie (XIIe-XIe s.) (fig. G, 13-14), ainsi qu'avec celle de Gordion (18). Childe a souligné que les cruches à bec-versoir de ce dernier site étaient particulières à la Thrace et à la Macédoine(19).

Ces tribus aryennes qui pénètrent sur le Plateau ne sont pas encore des mazdéens. La réforme de Zarathoustra ne doit pas remonter plus haut que 650-600 av. J.-C., d'après les uns, vers 1000 d'après d'autres iranisants (20). Mais la religion des anciens Mèdes et Perses était imprégnée des « formes locales de l'ancienne religion naturaliste iranienne », où le Réformateur a puisé ses sources.

A ces vieilles pratiques appartient, d'après A. Godard, (21), l'usage d'une liqueur pour les libations au moment de l'inhumation, et qu'on versait à l'aide des vases à long bec-versoir.

Dans les hymnes de Yasht, Christensen voit les images de la vieille religion « païenne » des Iraniens, ainsi que le schéma de leur ancienne histoire. (22).

Ces versets parlent des « premiers hommes, ou des premiers rois vainqueurs du Dragon » (23) que l'on pourra peut-être reconnaître dans la scène du cylindre de la Nécropole B (fig. H). L'esprit guerrier anime ces récits. On y glorifie des hommes armés de lances aiguisées, de flèches rapides, de masses d'armes coulées en métal, armement que nous retrouvons dans les tombes. Les grands chaudrons en bronze font penser à des repas somptueux. Les femmes portent de riches bijoux, des bagues, des boucles d'oreilles, des colliers et des bracelets de chevilles (24), qui constituent la particularité des tombes des femmes de la Nécropole B.

Les derniers habitants de Sialk sont-ils les premières tribus aryennes venues sur le Plateau ? Il est difficile de répondre à cette question actuellement. Nous connaissons encore très peu les installations de l'Est et du Nord-Est de l'Iran. Il serait à souhaiter que l'activité archéologique qui se développe en Iran sous la bienveillance du Gouvernement, et avec l'aide de M. Godard, Directeur du Service des Antiquités, se poursuive au rythme de ces quatre dernières années. Elle a déjà marqué un avancement considérable pour l'étude de l'Iran préhistorique.

Mai 1935

R. Ghirshman.

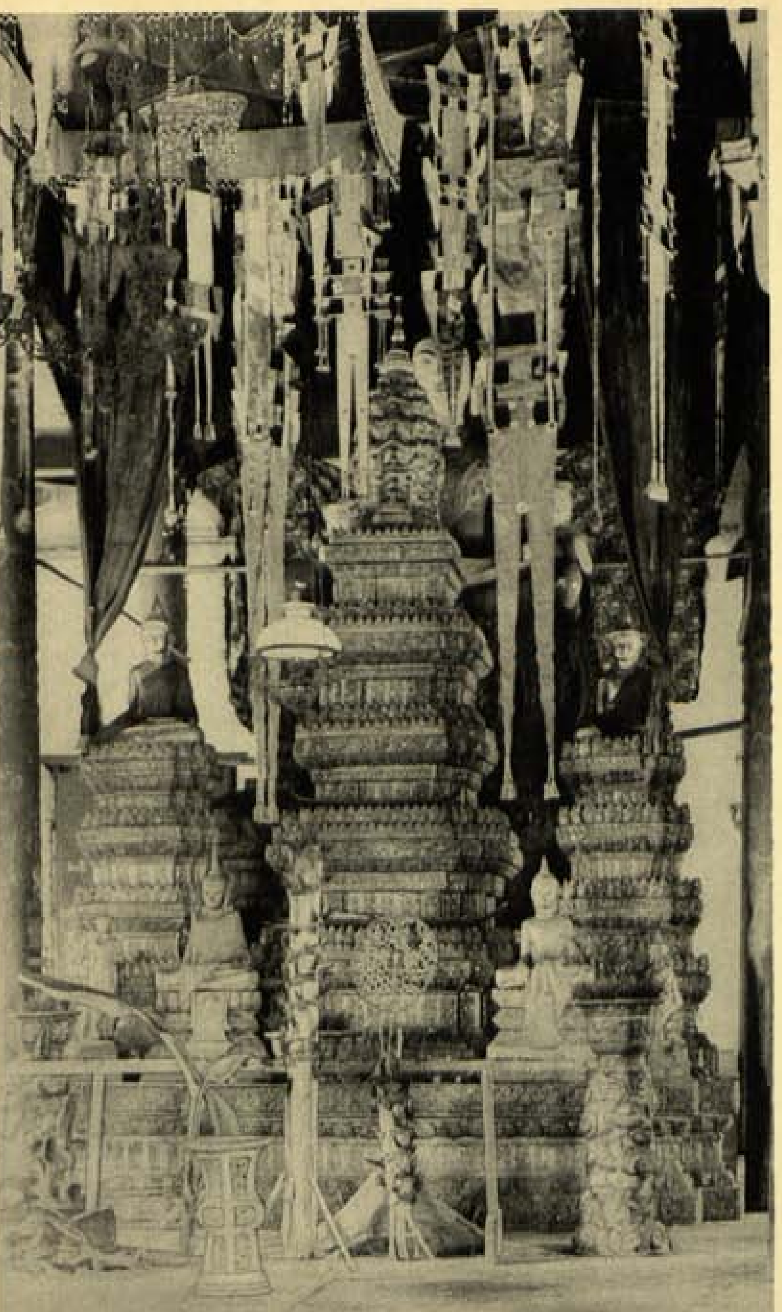


Fig. H. — Cylindre de la Nécropole B, Sialk.

(18) D. et A. Körte. *Gordion*. J. d. K. D. A. J. Fünft. Ergänz. Berlin 1904. — (19) G. Childe. *The Aryans*. London 1926. p. 65. — (20) A. Christensen. *Op. cit.* p. 215. — (21) A. Godard. *Les bronzes du Luristan*. Paris 1931. p. 90. — (22) A. Christensen. *Op. cit.* p. 214. — (23) A. Christensen. *Op. cit.* p. 217. — (24) A. Christensen. *Op. cit.* p. 219.



a, Tûol Praḥ Uy.



b, Vat Prek Bañ Kañ.



c, Phnoṃ Srok.

Note sur les stèles en édifice avec personnages dans les baies

Au cours de nos tournées dans le Cambodge, nous rencontrâmes un assez grand nombre de réductions d'édifice qui présentaient des personnages, soit dans toutes les baies, soit dans celles du corps seulement.

Quelques rares pièces, cimentées sur un piédestal moderne, sont dans les salles de culte des pagodes. L'ensemble le plus caractéristique que nous ayons vu est au Vat Prêk Bañ Kañ, Khŭṃ Prêk Tàkóv, Khand Khseč Kandàl, province de Kandàl (Pl. IX,*b*). Devant le grand Buddha attestant la Terre se trouve un très haut socle en ciment, de plan carré, à étages décroissants, recevant une stèle en *pràsàt* avec figurines dans les baies et sur tous les tympans; ce sont partout des personnages assis à l'indienne et méditant. Les pilastres moulurés des portes soutiennent un linteau sur lequel prend appui le fronton à peine ogival, cerné de feuilles. Base et corniche sont moulurées et les quatre étages ne montrent qu'un fronton collé contre le corps de faible hauteur. La pointe conique, perlée et annelée, paraît plus récente.

Aux angles Nord-Est et Sud-Est, deux autres socles, de même composition mais moins importants, supportent chacun un petit Buddha attestant la Terre; des statues de style annamite sont à l'Ouest, derrière l'autel.

Au Vat Kandeṅ, Khŭṃ Svày Por, Khand Battaṃbaṅ, l'édicule de plan carré, placé également devant le Buddha et posé sur une base moulurée peu importante (Pl. XI, *b*), a des personnages dans les baies et les tympans. A l'Est, c'est le Sage assis, les mains dans le giron, abrité par un *nāga* à sept têtes, la centrale très forte et plutôt en tête de chimère; au Sud, un Buddha (?) debout, mains jointes sur le ventre, vêtu de la *saṃghāṭi*, est coiffé d'un diadème à double pointe, cylindrique et en lotus; à l'Ouest, une autre image du Maître, debout, le bras gauche demi-plié, le bras droit pendant, écarté du corps, donne l'impression de marcher. Dans la baie du Nord est une figure semblable à celle du Sud, sans la pointe de lotus à la coiffure. Les pilastres moulurés des portes soutiennent un épais linteau qui reçoit un fronton en ogive ondulée cernée de feuilles; les tympans offrent un personnage assis, méditant. La corniche du corps du *pràsàt*, moulurée comme la base, montre aux angles de grandes feuilles multiples qui forment antéfixe. Les quatre étages n'ont que des frontons en ogive simple enfermant une figurine placée devant un faible chevet et des feuilles-antéfixes semblables à celles du corps de l'édifice. Le couronnement, qui a subi une réparation au mortier, est en lotus double quadrangulaire. La hauteur de cette stèle est de 1 mètre 15.

Une composition de même esprit fut rencontrée au Vat Phnoṃ et au Vat Sraḥ Čak, à Phnoṃ Péñ.

Dans cette dernière pagode, devant le Buddha principal, est une stèle en forme de *pràsàt* redenté avec personnages dans les trois ouvertures du corps (Pl. X, *b*) ; la quatrième face a été retaillée ou cimentée et porte actuellement un Buddha assis méditant. Les baies, qui abritent un personnage debout, vêtu d'un sarong, la main gauche ramenée sur le ventre, la main droite pendante et écartée du corps, ont des pilastres moulurés supportant un fronton en ogive aplatie, légèrement lobée et cernée de feuilles; le tympan orné repose sur un linteau que maintiennent les piédroits de la porte. Base et corniche sont moulurées et cette dernière offre à chaque redent une feuille-antéfixe. Les quatre étages sans base reproduisent le décor du rez-de-chaussée avec des faux-vantaux dans les baies écrasées. Le quatrième étage tend au plan circulaire pour recevoir une terminaison disparue et remplacée actuellement par une pointe de métal doré en forme de *četdĕi* en cloche. L'ensemble, usé et très doré, est un peu confus; la hauteur du corps et des étages — sans la pointe moderne — est de 56 centimètres.

Au Vat Phnoṃ, la stèle (1) est placée derrière le Buddha de l'autel et le domine, fait exceptionnel; l'édicule, qui n'a pu être examiné de près, est bien plus considérable qu'au Vat Sraḥ Čak; les portes, dévorantes, ne laissent subsister du corps que les pilastres d'angles. Le fronton ondulé, cerné de feuilles et terminé par des crosses de nāga, ne semble pas avoir de tympan mais une draperie qui s'entr'ouvre vers le bas et laisse apparaître dans la baie un Buddha assis sur le nāga. Trois étages très écrasés ne montrent que l'arc ondulé et le haut de leurs pilastres couronnés de nāga. Au-dessus s'élève un cône un peu curviligne, orné, coupé d'un bandeau, et dont la pointe est annelée.

Ces pagodes sont les seules, parmi les 605 que nous avons visitées, à montrer cette utilisation de la stèle en *pràsàt*.

Il convient de rapprocher de ces réductions d'édifice les pièces conservées à Bà Khan ou Práḥ Khan, IK. 290 (Pl. XI, *c*); au Nāk Tà Saṃròṅ, IK. 209, 2 (Pl. XI, *a*); au Vat Pô Vāl de Battaṃbaṅ (Pl. X, *c*); au Vat Phnou (environs de Battaṃbaṅ) (Pl. X, *a*); au Tûol Práḥ Uy, IK. 84, 3 (Pl. IX, *a*); au Musée Albert Sarraut, pièce C 92 provenant des environs du Phnoṃ Srok, IK. 758 (Pl. IX, *c*) et au Musée Guimet, pièce n° 3-36 originaire du Práḥ Khan de Koṃpoṅ Svày, entre autres.

Celle de Bà Khan est curieuse pour la suppression des baies et leur remplacement par un grand chevet redenté, bordé de feuilles, devant lequel est un personnage à deux ou quatre bras. Les divinités du corps de l'édicule sont assises sur un coussin de lotus à étamines; le sampot est retenu par une ceinture en cordon au-dessus de laquelle s'épanouit le pan du costume; le buste est bien modelé, le cou porte trois plis de beauté; les oreilles sont parées de boucles coniques et un diadème rond terminé par un bonnet cylindrique couvre le crâne. La main droite présente en avant une tige fleurie, la main gauche est posée sur le haut de la cuisse (Pl. XI, *c*).

Les dieux à quatre bras sont devant un chevet moins important qui ne commence qu'au-dessus des bras supérieurs. Les mains ont des attributs très frustes ou écaillés.

---

(1) Cette stèle, peinte et dorée, paraît une composition moderne, peut-être édifiée lors de la reconstruction de la pagode du Phnoṃ, jadis en bois et chaume (voir Aymonier, *Le Cambodge*, E. Leroux, Paris, 1900, Tome I, figure 41); cette réduction d'édifice, surtout si elle est récente, indiquerait la survivance d'anciens usages.



a



b



c

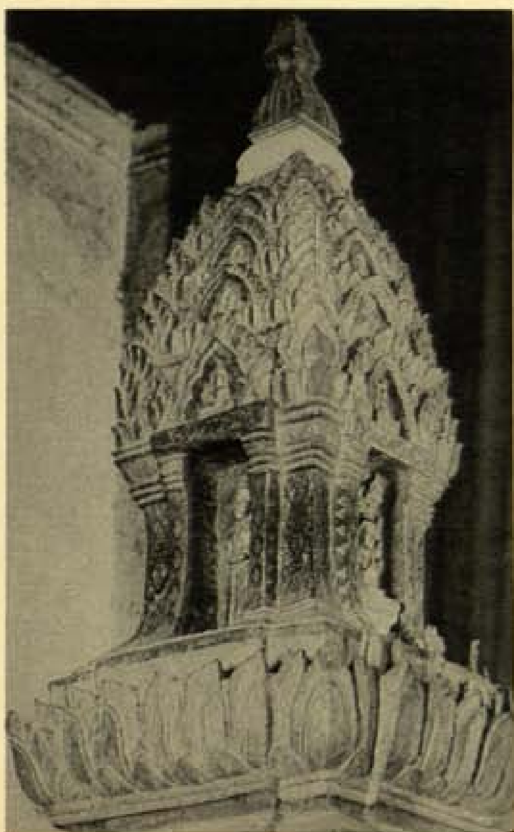


d

a, Vat Phnou. — *b*, Vat Srah Čak. — *c*, Vat Pô Vāl. — *d*, Bos Praḥ Nan.



a



b



c

a, Năk Tà Samròṅ. — *b*, Vat Kandeṅ. — *c*, Bà Khan.

L'on distingue encore, pour l'un des deux personnages, une tige de fleur dans la main droite antérieure et un attribut rond (peut-être le *cakra*) dans la main postérieure; l'autre divinité tient une fleur de sa main droite postérieure alors que la main antérieure de gauche enserre un objet dont la forme se rapproche de celle d'une faucille.

Le corps de la stèle a base et corniche moulurées vigoureusement; les deux étages ont une base, fait inhabituel, et les figurines, assises devant un chevet de même style que ceux du corps, ont en avant d'elles un escalier de quatre marches. Le couronnement circulaire est très usé et un grand éclat a provoqué la disparition de presque toute la quatrième face.

Au Nāk Tà Saṃròṅ, IK. 209, 2 (Damdêk, province de Siem Rāp), une importante stèle de 1 mètre 10 de haut malgré les étages en partie disparus et la base enterrée, décorée seulement sur les deux faces larges, est le génie du lieu (Pl. XI, *a*).

Le corps principal, de plan rectangulaire, montre au milieu des grands côtés et devant un chevet ogival cerné de feuilles un personnage assis dont le bas, dégradé, n'est plus compréhensible; sa tête, abîmée, porte une pointe conique. La baie a des pilastres moulurés recevant une grande ogive redentée; celle-ci, bordée de feuillages, se retourne en crosses extérieures et de son sommet pend une forte fleur qui vient presque buter contre le haut du chevet du personnage.

Cette baie, dévorante, coupe toutes les parties supérieures du corps principal et vient finir vers le milieu de l'antéfixe centrale. Les moulures de corniche, assez complexes, se reproduisent à la base, demi-enterrée.

Une antéfixe, nue, en merlon lancéolé, se trouve à chaque angle et les grandes faces ont une antéfixe centrale de même forme. Les premier et deuxième étages, conservés en partie, vont en se réduisant et montrent les mêmes moulures de corniche que le corps principal; ils n'ont pas de base.

Les stèles suivantes nous apportent d'autres interprétations d'édifices. Le petit objet votif (pièce nº 18) du Vat Pô Vāl de Battaṃbaṅ (Pl. X, *c*) est de plan carré avec base de lotus et contre-lotus, des pilastres d'angles, un fronton en ogive très écrasée dont le rampant est cerné de feuillage; son tympan offre une fleurette encadrée de quelques feuilles; la couverture est en forme de bonnet de prêtre. Les faces sont décorées de groupes de personnages de faible relief; sur l'une d'elles se voient Çiva et Pārvatī chevauchant Nandin passant à gauche. Un autre côté présente encore Çiva à deux bras serrant de la main droite un trident à long manche; Pārvatī l'accompagne et tient un lotus dont la tige pose sur l'épaule. Le costume de la déesse est du style d'Aṅkor Vat ou postérieur. Cette pièce est haute de 22 centimètres.

Au Vat Phnou (environ de Battaṃbaṅ), la stèle a comme couverture un toit courbe en bâtière (Pl. X, *a*), avec indication de tuiles en canal et solin de faîte supportant sept petits épis moulurés. Les deux frontons ondulés enferment un tympan qui paraît avoir reçu un vase pansu d'où sortaient des feuillages. Dans chacune des deux baies est un dieu à quatre bras; une chute d'étoffe en ancre et un bord rabattu dentelé sont tout ce qui reste de lisible. Les deux autres faces, plus longues, offrent une déesse très délitée; les oreilles ont des boucles en lotus et la tête est ceinte d'un diadème avec petite pointe conique.

Le *caitya* du Phnoṃ Srok, IK. 758 (Pl. IX, *c*) témoigne encore d'une autre

interprétation (2). Bien que le corps ait des pilastres, tout le haut, traité en *četdĕi* de plan octogonal, se rapproche comme conception du sommet de la stèle que nous avons découverte au Tûol Práḥ Uy, IK. 84, 3, et dont une reproduction est donnée à la planche IX, *a*.

Ce nouveau point archéologique, situé dans le Khŭṃ de Vihār Thoṃ, Khand Koṃpoṅ Siem, province de Koṃpoṅ Čàm, est occupé par une petite pagode sans desservants qui peut être plutôt considérée comme un très grand *năk tà*.

Sur l'autel est partiellement enterrée une stèle octogonale d'au moins 1 mètre 25 de haut; ce qui est visible de sa base montre un rang de lotus puis une partie moulurée à doucines opposées et bandeau médian. Au-dessus, chaque face de l'octogone est décorée d'une arcature, le haut en cintre un peu aplati, les côtés en S long, cernée de feuilles ramenant le contour à l'ogive écrasée (3). Les pilastres qui reçoivent l'arc sont moulurés et ont une bague médiane (4).

Chaque niche abrite une femme dans la pose de l'aisance royale, le bas du corps de biais, le haut, de face. Certaines figurines ont la main gauche posée à terre, la main droite levée tenant un attribut, fleur de lotus ou massue, qui prend appui sur l'épaule. D'autres ont les mains jointes sur la poitrine, Enfin, l'une des femmes semble avoir la main droite faisant le geste de l'absence de crainte, l'avant-bras ramené devant la poitrine; sa main gauche s'appuie sur le sol. Ces figurines sont réparties ainsi ; 1° mains croisées, 2° absence de crainte (?), 3° et 4° mains croisées, 5° et 6° dégradées, 7° et 8° massue.

Le fût octogonal continue au-dessus des niches; il est interrompu par une bande plate à double épaisseur, puis reparaît, légèrement concave, et se termine par une corniche à doucine entre listels et bande de cimaise.

La partie supérieure est ornée d'une double base dont les moulures sont identiques à celles de la corniche précédente mais inversées; une gorge ronde la sépare d'une autre corniche, de même esprit. Au-dessus sont huit niches contenant chacune un personnage méditant, assis sur un petit socle. Les arcatures sont semblables à celles du corps mais plus écrasées. La stèle se termine par un dôme côtelé; deux faibles couronnes sont au sommet et celui-ci offre une mortaise qui devait recevoir une terminaison, disparue.

Sur le petit monument bouddhique de Práḥ Khan (5), IK. 173, le corps quadrangulaire est continué par un fût octogonal dont le sommet est décoré d'une belle fleur de lotus. Les quatre ouvertures sont ici sans tympan ni linteau (6), ce qui permet

(2) Pièce identique au Monument bouddhique du Musée Guimet, n° 3-35 du *Catalogue des Collections Indochinoises*, par P. Dupont, E. Leroux, Paris, 1934.

(3) Forme de l'ogive se rapprochant de celles de Bantāy Srĕi, IK. 546, 2; voir *Le Temple d'Içvarapura (Bantāy Srĕi)*, Tome I des *Mémoires Archéologiques de l'École Française d'Extrême-Orient*, planches 19 et 47.

(4) Cette bague médiane aux pilastres est une exception ; nous n'en avons pas vu d'autre exemple jusqu'à ce jour.

(5) Voir planche VIII, n° 20 du *Catalogue des pièces originales de sculpture khmère conservées au Musée indochinois du Trocadéro et au Musée Guimet*, par G. Coedès, BCAI — 1910, E. Leroux, Paris.

(6) Cette suppression du linteau et l'envahissement de l'ensemble baie-fronton par la divinité est fréquent (Phnoṃ Srok (Pl. IX,*c*) Năk Tà Saṃròṅ (Pl. XI,*a*) entre autres); cet usage est ancien ainsi qu'en fait foi la stèle-*stūpa* C 59 du Musée A. Sarraut. Il faut probablement rattacher ce fait à l'influence de la construction légère.

de donner une plus grande hauteur relative aux figurines qu'elles abritent, et le fronton lobé de chacune d'elles se termine par des crosses en têtes de *nāga* stylisées.

La stèle de Thma Pûok, IK. 812, dont un croquis est dans *l'Inventaire descriptif des Monuments du Cambodge*, tome III, page 387, figure 102, offre le type courant du *pràsàt* à étages décroissants avec personnages dans les baies et sur les tympans. Cette pièce est datée de 911 çaka, soit 989 A.D. (Coedès K. 225).

Il est à remarquer que certaines de ces sculptures — telle celle de Thma Pûok — ont un tenon identique à celui que l'on voit au-dessous des socles de statues, comme si ces édicules avaient été posés autrefois sur une cuve à ablutions.

L'influence brahmanique persiste dans beaucoup de ces stèles, la forme donnée étant celle d'un temple à étages, figuration probable des palais du monde divin, et la disposition en *četdĕi* n'a été rencontrée, à notre connaissance, qu'au Phnoṃ Srok et à Bos Práḥ Nan, IK. 90-91 (pièce nº S 27-1 du Musée Albert Sarraut); encore l'origine de cette dernière pièce est-elle douteuse et son style indique une époque basse (Pl. X, *d*) (7).

La terminaison en hémisphère, qui serait la seule vraiment logique pour toutes ces sculptures bouddhiques, n'existe qu'en un seul exemplaire, celui donné dans *Arts et Archéologie Khmèrs*, Tome II, *L'Art Hindou au Cambodge*, de G. GROSLIER, planche 17 A (Musée Albert Sarraut C 59). Cette pièce (8), avec ses quatre baies, montre clairement qu'une telle structure ne gênait nullement que pour le Buddha, Lokeçvara et la Prajñāpāramitā soient représentés.

Les réductions d'édifices que nous avons rencontrées dans les sanctuaires modernes cités au début de la présente note pourraient donner une indication sur l'utilisation possible de ces nombreuses sculptures, qui paraissent être toutes d'art classique (à l'exception du nº C 59 du Musée Albert Sarraut), et sont, pour la très grande majorité, bouddhiques.

R. DALET
Membre correspondant de l'École Française d'Extrême-Orient.

(7) Et au Vat Phnoṃ de Phnoṃ Péñ où la stèle, qui paraît moderne, unit le type en *pràsàt* à étages à celui de l'édicule à terminaison en *četdĕi*.

(8) L'origine de ce petit *stūpa* n'est pas exactement connue, croyons-nous. Peut-être, vu ses faibles dimensions, est-ce une pièce importée de l'Inde, bien que le Buddha ici figuré soit assez semblable à certaines statues d'Art Khmèr Primitif et que les superstructures de l'édicule formant baie rappellent étrangement la toiture de la cellule d'Àsraṃ Mahà Roṡĕi, IK. 19 (voir *L'Art Khmèr Primitif*, par H. PARMENTIER, Van Oest, 1927, Tome II, planche LII).

RAPPORT PRÉLIMINAIRE D'UNE

Mission archéologique en Indochine

AUPRÈS DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

III

La station et la nécropole « indonésiennes » de Dong-son (Thanh-hoa), Annam du Nord

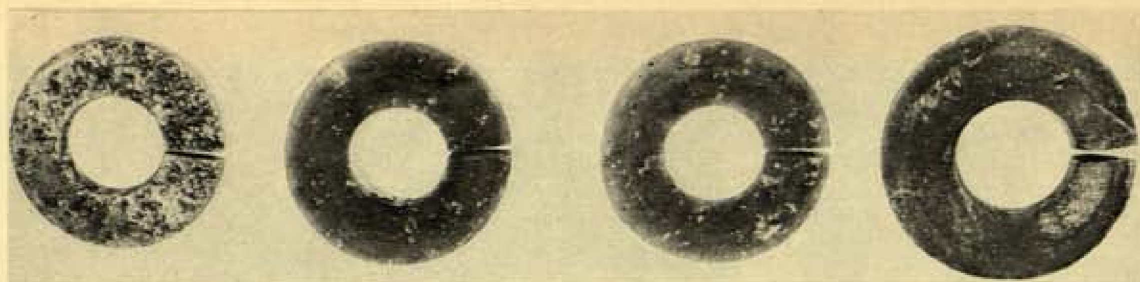
Le village de Dong-son se trouve à 10 km. au N.-N.-E. de la ville de Thanh-hoa, sur la rive droite du fleuve Song-ma. Le long des rives s'étendent aujourd'hui, sur une longueur de plusieurs kilomètres, des terrasses artificielles, adossées aux flancs d'abruptes montagnes. Depuis plusieurs années, les gens du pays — ce sont des Annamites — y ont recueilli avec le concours de M. Pajot, des objets d'un caractère particulier, armes, outils, tambours, cloches, objets de parure en bronze, argent, or, jade, agate, cristal de roche. Il y a plusieurs objets lithiques et beaucoup de poterie. Une partie de ces monuments est conservée au Musée Louis Finot à Hanoï (1).

Pendant deux mois et demi (janvier-mars 1936) nous y avons exécuté des fouilles systématiques. Nous avons commencé par faire une coupe verticale dans le terrain, pour nous rendre compte de la succession des couches. Au-dessous d'une bande de terre, formée par colmatage, se trouve une couche de terre jaune, sablonneuse. Cette dernière recouvre une couche noire, formée principalement à l'époque des Han, c'est-à-dire aux environs du début de notre ère. Immédiatement au-dessous, il y a une bande de terre mélangée de moellons. Vient ensuite une zone argileuse (fig. 8).

Ces différentes couches contiennent de nombreux vestiges des anciens habitants du village. Nous avons enlevé les objets trouvés, couche par couche. Une fois que nous aurons examiné ces matériaux nous espérons pouvoir nous faire une idée approximative de l'évolution de l'industrie locale depuis son début (qui se place à l'époque des Han) jusque vers l'époque des T'ang.

Nous n'avons pas encore eu la possibilité d'étudier en détail les produits des fouilles de cette coupe, mais nous avons néanmoins pu constater, non sans une certaine surprise, que la couche formée à l'époque des Han contenait de nombreux objets, haches, poteries, etc..., qui ont un aspect purement néolithique. Il s'agit sûrement de survivances

(1) Une grande partie de ces objets a été publiée par M. V. Goloubew, *L'âge du Bronze au Tonkin et dans le Nord Annam* in *B.E.F.E.O.*, t. XXIX.



a



b



c



d



e



f



g

Dong-son : *a*, anneaux fendus de jade et d'agate. — *b*, vase en forme de balustre, sépult. indonésienne. — *c*, tambour de bronze, type I. Sépult. 2. — *d*, supports de vase en terre cuite. — *e*, lampe ou brûle-parfums, terre cuite. Feuille 6. — *f*, poteries en terre rouge. — *g*, bols en terre rouge d'aspect néolithique trouvés dans l [illegible]



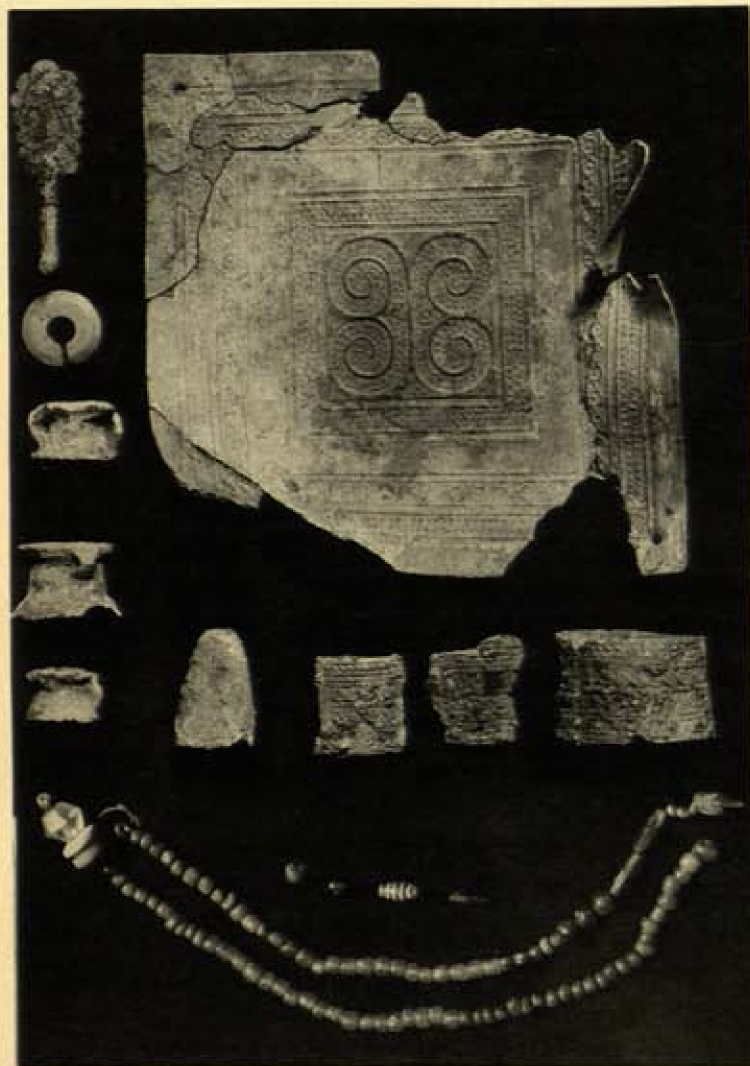
a



b



d



c



e

Dong-son. — *a*, céramiques et bronzes *in situ*. — *b*, tambour de bronze écrasé. — *c*, objets de bronze et de pierre polie. — *d*, chaudron en bronze. — *e*, situle écrasée. H. env. o m. 50.

d'industries locales dont les origines remontent à une époque où les métaux étaient encore inconnus aux habitants de cette région.

Les Dongsoniens enterraient leurs morts dans la proximité des demeures des vivants. Nous avons en effet découvert, à l'endroit même où le village antique devait se trouver, un nombre considérable de sépultures.

Celles-ci ne sont indiquées au-dessus du sol ni par des tumuli, ni par des pierres. Nous n'avons pas trouvé la moindre trace de cercueils ou de cistes. Des squelettes, nous n'avons distingué que des fragments qui ont été imprégnés de sels métalliques et qui, pour cette raison ont subsisté jusqu'à nos jours. Les matières ostéologiques sont en général assez vite « digérées » par la terre et le climat. Parfois il n'est pas aisé de distinguer le mobilier funéraire d'une sépulture du mobilier funéraire d'une autre.

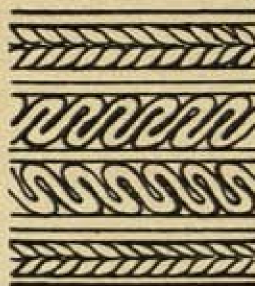


Fig. 1.

Bracelet en bronze, détail du décor Dong-son.

Nous avons divisé le terrain en carreaux, chacun mesurant 2 m. carrés. L'emplacement des principaux objets trouvés est indiqué sur le plan. Ils portent la même indication que le carreau dans lequel ils ont été trouvés. La profondeur est indiquée en centimètres à côté de chaque objet ou groupe d'objets. De cette façon, nous pouvons nous rendre compte de la disposition des sépultures et de leur mobilier funéraire. La fig. 8 montre le plan général d'un des emplacements fouillés. Ces plans sont complétés par d'autres qui reproduisent, d'une façon plus détaillée, la disposition des objets de chaque groupe (fig. 6, fig. 9).

La plupart du temps, les mobiliers funéraires comportent quelques paquets d'armes en bronze, pointes de lances, pointes de flèches, haches, vases tronconiques, anneaux en jade, poteries, etc. La Pl. XIII, *a* nous montre la disposition ordinaire de ces objets après dégagement.

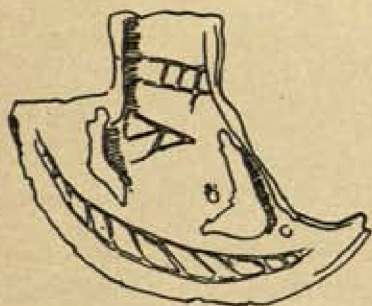


Fig. 2

Nous avons eu la chance d'explorer aussi quelques sépultures dont le mobilier funéraire est plus varié et plus compliqué. L'une d'elles contenait les objets suivants : un vase tronconique, une coupe, un bassin, plusieurs pointes de lances, un grand tambour, le tout en bronze, des anneaux auriculaires en jade, etc. (Pl. XII). Immédiatement au-dessous de ces objets, il y en avait d'autres qui, certainement, avaient été déposés simultanément. Il s'agit vraisemblablement d'un double enterrement. Sous la situle (Pl. XIII*e*), il y en avait une autre, dans laquelle était plantée une magnifique pointe de lance en bronze. Nous avons observé plusieurs fois cet usage de placer une arme (couteau ou pointe de lance) dans un récipient. Au-dessous du bassin il y avait un tambour, dont le disque est orné d'oiseaux

et de motifs géométriques. Sous le tambour il y avait un beau vase, cylindrique, sur trois pieds, Pl. XIII, *b*, *d*, que nous pouvons classer parmi les objets de fabrication chinoise, en raison de son aspect et en raison de la qualité de l'alliage employé.

Les deux sépultures contenaient en outre un certain nombre de pots et vases en céramique. Parmi ceux-ci citons le vase en forme de balustre, Pl. XII, *b*, peut-être de fabrication chinoise. Nous reproduisons sur les planches XII à XVI quelques objets typiques trouvés au cours de nos fouilles à Dong-son.

Ainsi que je l'ai dit précédemment, la civilisation « indonésienne » est en premier lieu représentée par les objets exhumés du gisement de Dong-son, mais son domaine a dû être énorme, à en juger par plusieurs autres trouvailles. On connaît des objets analogues à ceux de Dong-son, trouvés au Yun-nan, en plusieurs endroits d'Indonésie, en Indochine, et par exemple dans les environs de Luang-Prabang au Laos, ainsi qu'au Cambodge (1).



Peu avant notre départ de l'Indochine, nous eûmes l'occasion de faire une prospection sur l'emplacement de la station énéolithique de Sam-rong-sen, Pl. XVII, près du Tonlé-Sap au Cambodge, et je pus acquérir sur place quelques objets trouvés accidentellement dans la région, et qui peuvent être considérés comme des vestiges d'une civilisation apparentée à celle de Dong-son (2).

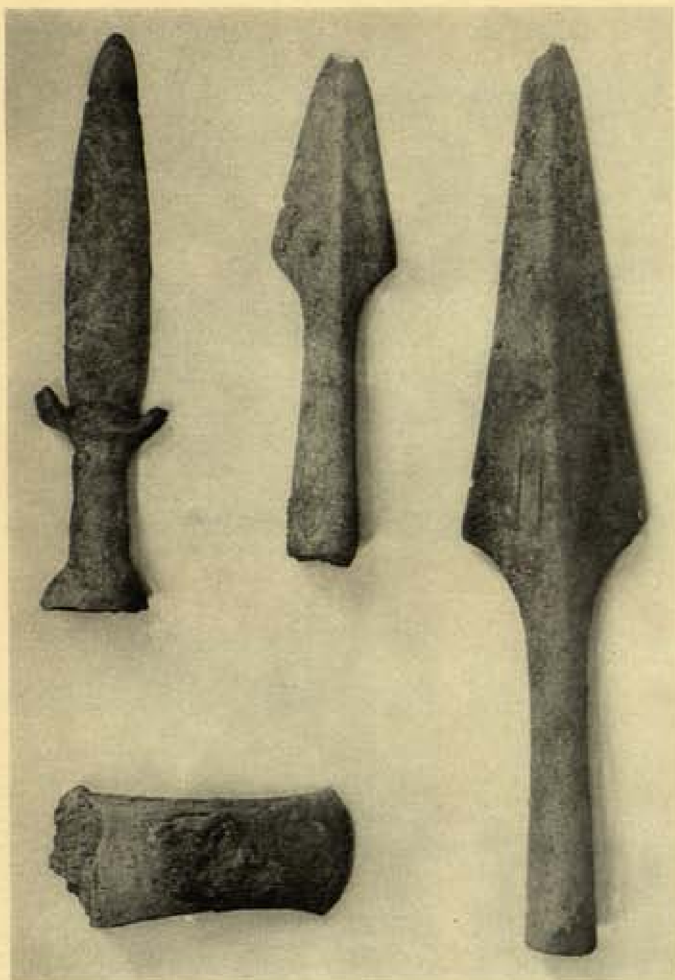
Il ressort des trouvailles « indonésiennes » de cette dernière localité que les habitants étaient des agriculteurs, des pêcheurs et vraisemblablement totémistes. Dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible de dire avec exactitude à quel moment ces « Indonésiens » sont venus s'établir au bord du Song-Ma, ni quelles furent leurs destinées. Se sont-ils mêlés aux Chinois envahisseurs, pour donner naissance à la civilisation annamite, ou se sont-ils réfugiés dans les régions montagneuses, pour éviter la domination des Célestes ? La question reste ouverte. Signalons néanmoins à ce propos qu'il existe encore de nos jours chez les Muongs (peuplades apparentées aux Annamites et habitant les hautes régions de l'Annam du Nord et du Tonkin) — des éléments de civilisation, qui caractérisent la culture des « Indonésiens ».

Pendant mon séjour au Thanh-hoa, j'eus l'occasion de visiter la région des Muongs de Ngoc-Lac, petite localité près de la frontière du Laos et d'assister à des cérémonies où figurent des scènes analogues à quelques-unes de celles qui sont reproduites sur un tambour indonésien conservé au Musée Louis Finot à Hanoï et cité par M. Goloubew dans son important travail, *L'âge du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam* t. XXIX (*BEFEO*). Nous voyons reproduits sur le tambour en question des personnages qui semblent piler le riz, un personnage qui bat un tambour tout en dansant ; il y a des joueurs de *khène*.

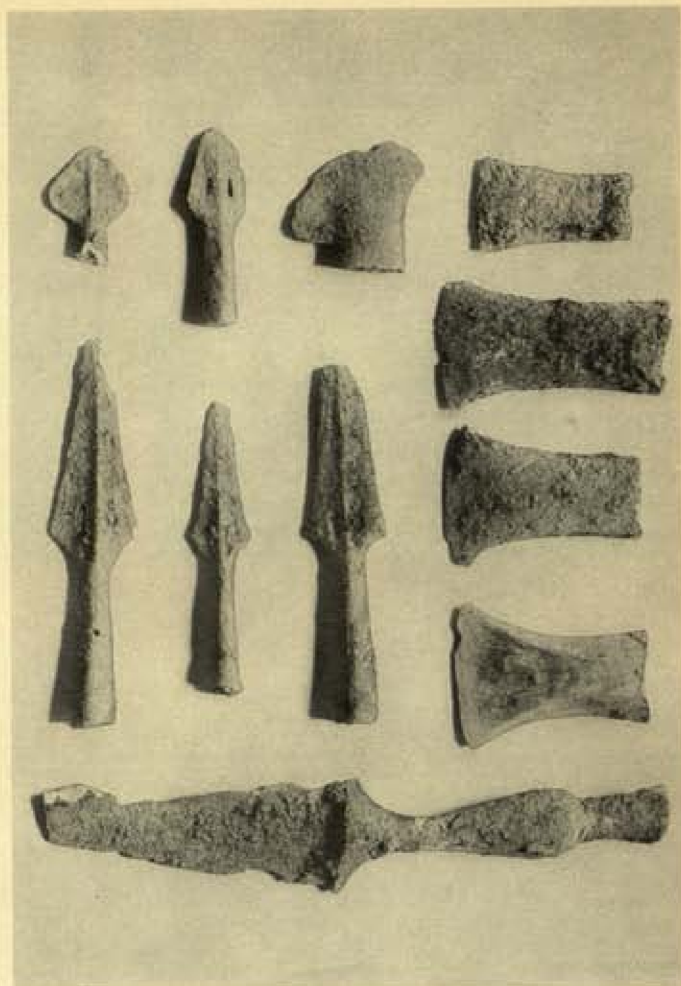
En arrivant à Ngoc-Lac, nous fûmes accueillis par des musiciens. De part et d'autre d'une auge en bois, des femmes frappaient en cadence les pilons, alternativement entre le rebord et le fond de l'auge, fig. 3. De cette façon elles obtenaient des sons différents.

(1) Cf. notre article : *Un groupe de bronzes anciens propres à l'Extrême-Asie méridionale* in *Bull. of the Mus. of Far Eastern Ant.*, t. III (Stockholm, 1929).

(2) Cf. notre article, *Un groupe de bronzes*, etc., Pl. VIII, 1.



a



b



c



d



e

Dong-son. — *a* et *b*, armes votives en bronze. — *c*, cloche de bronze. — *d*, vase tronconique à rebord, bronze. Fouille 6, gr. B. — *e*, cuiller de bronze.



a



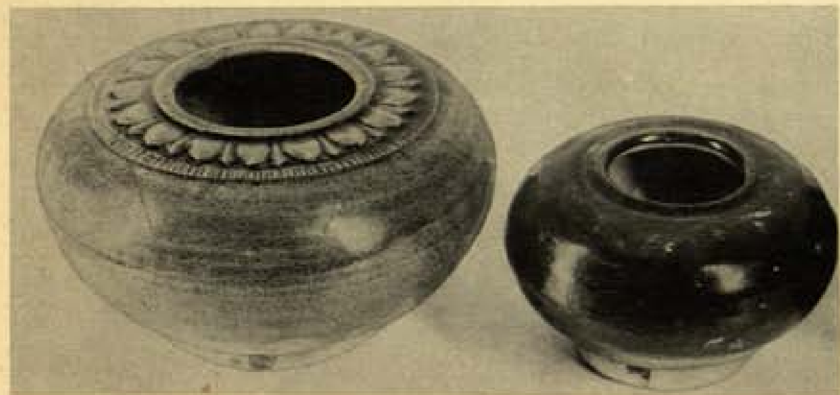
b



c



d



e



f

Dong-son. — *a*, sépultures T'ang, n°s 1 et 2. Fouille 3. — *b*, masque de t'ao t'ie. — *c*, jarre T'ang. — *d*, modèle d'habitation, terre cuite, sépult. 1, fouille 5. — *e*, vases Song. — *f*, lampe en terre cuite rouge.

Cet acte symbolise en même temps que le pilage du riz l'expression de la bienvenue. A côté de l'auge se trouvait un tambour en forme de tonnelet, suspendu à une armature en bois. Un magicien sautillait comme un oiseau autour de cet instrument et le frappait de temps à autre par les pointes des baguettes, fig. 4. Il y avait aussi un joueur de khène, comme nous en trouvons sur le tambour du Musée Louis Finot.



Fig. 3.

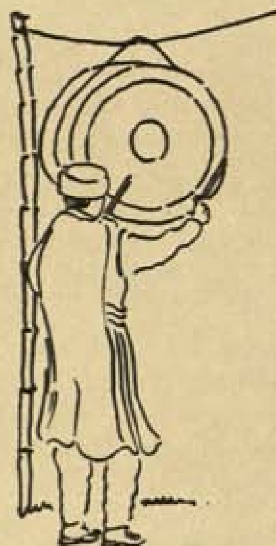


Fig. 4.

Il est indubitable qu'il y a un rapprochement à faire entre la civilisation dongsonienne, deux fois millénaire, et celle des Muongs de nos jours. Je suis persuadé que les ancêtres de cette peuplade ont joué en Indochine un grand rôle civilisateur encore mal défini. Nous avons lieu de nous demander si les Annamites ne doivent pas être considérés comme des Muongs sinisés. Malheureusement il ne nous est pas possible d'étudier ici ce problème si intéressant soit-il.

IV

Sépultures sino-annamites (?) de Dong-son.

Nous avons fouillé sur l'emplacement même de la station « indonésienne » et à proximité quelques sépultures en briques construites, d'une façon analogue à celle des sépultures de Lach-Truong (cf. *RAA* IX, nº 3, p. 147).

Toutes ces sépultures avaient été partiellement détruites, soit par des travaux agricoles, soit par des exhumations. Parmi les objets exhumés je ne cite que le modèle de maison Pl. XV*d*, et le masque de monstre Pl. XV*b*.

Il n'est pas encore possible d'assigner une date précise à ces monuments, mais il est possible qu'ils remontent à l'époque Han.

V

Sépultures T'ang et Song dans le Thanh-hoa

Les monuments dont je viens de parler datent vraisemblablement des environs du commencement de notre ère. Mais nous avons aussi eu la chance de repérer et de fouiller près de Dong-son quelques sépultures plus récentes et qui datent de la seconde moitié du premier millénaire. Ce sont des sépultures T'ang (617-960) et Song (960-1279).

Les sépultures T'ang sont de dimensions plus petites que les sépultures antérieures, (Pl. XV *a*). C'est à peine si la construction en brique a pu contenir un cercueil en bois et un corps humain en position allongée. Les briques, mal cuites, ne sont pas décorées. Nous n'avons pas pu constater l'existence d'une voûte. Celle-ci a dû être remplacée par des briques, posées sur champ ou inclinées les unes vers les autres, formant ainsi une toiture pointue. Mais les briques ont pu aussi être placées à plat.

Par rapport à celles de l'époque des Han et des Six-Dynasties, les constructions funéraires T'ang doivent être considérées comme une simplification. Nous n'avons pu discerner aucune trace de mamelon au-dessus de ces sépultures.

A l'époque Song, les constructions funéraires se simplifient encore plus. Le cercueil en bois qui n'est parvenu à nous qu'exceptionnellement, n'est plus protégé par une construction en briques.

Les constructions funéraires T'ang et les cercueils Song sont trop petits pour contenir des jarres ou de grands vases. Ceux-ci sont alors placés *à l'extérieur*, devant un des côtés courts de la construction funéraire ou du cercueil.

Le schéma, fig. 10, montre, d'après nos fouilles, la transformation des constructions funéraires chinoises et sino-annamites au Thanh-hoa pendant le premier millénaire de notre ère. D'abord, la construction comporte trois chambres dont l'une destinée à recueillir le cercueil, les deux autres destinées aux jarres et aux vases à provisions pour le voyage posthume. Parfois, on s'est contenté de faire une seule antichambre. A l'époque des T'ang, le cercueil est protégé par une construction en briques. A l'époque des Song le cercueil est déposé dans la terre, sans protection. Ainsi que je viens de le dire, les jarres et grands vases sont placés à l'extérieur, devant un des côtés courts, à partir de l'époque des T'ang. Ce sont des monnaies qui nous ont fourni des points fixes de datation.

Nous avons vu que le mobilier funéraire, qui caractérise les sépultures de l'époque des Han et des Six-Dynasties, est parfois riche et varié. A l'époque des T'ang le contenu devient plus simple, beaucoup moins varié et se compose alors, le plus souvent, de quelques bols et de vases en forme de compotier, (Pl. XVI, *d*), d'une ou de plusieurs fusaïoles, rarement d'une épée ou d'un objet de parure. Les vases et jarres, placés à l'extérieur devant l'un des côtés courts de la construction funéraire ne sont décorés qu'exceptionnellement (Pl. XV, *c*). Cf. *Illustrated London News*, N° du 28 décembre 1935, p. 1175, fig. 20.

---

(1) D'après *Illus. London News*, n° du 13 juillet 1935, p. 50.



b



a



d



c



e



f

a, petits pots et assiettes Song, fouille 6, Dong-son. — *b*, bol à couvercle, terre vernissée. — *c*, urnes funéraires, gr. nº 2. Song. — *d*, compotier T'ang. — *e*, bols Song.



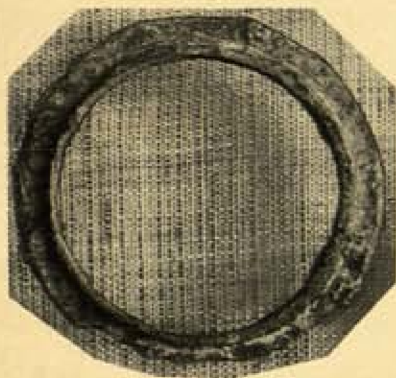
a



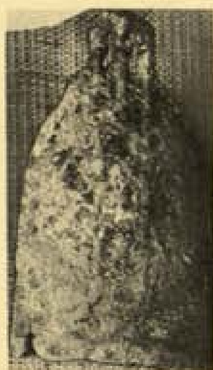
b



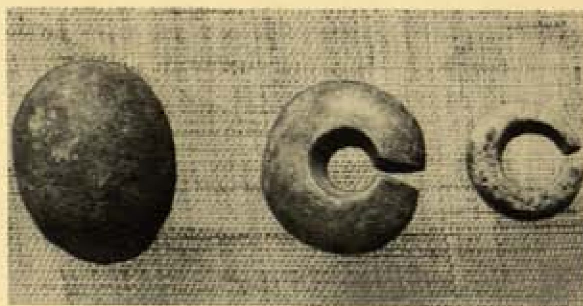
c



d



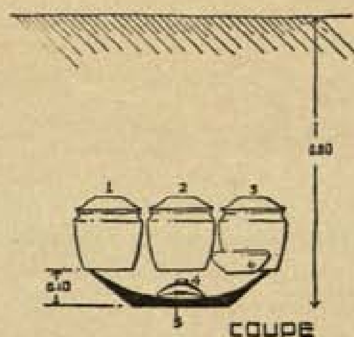
e



f

a, Vue de Som-rong-sen, Cambodge. Le gisement énéolithique est situé dans le bois qu'on aperçoit au fond. — *b*, cuiller. — *c*, *kô* en bronze. — *d*, anneau de bronze. — *e*, grelot (?). — *f*, bijoux en pierre polie.

Le mobilier des sépultures Song est également peu varié, et se compose exclusivement de poterie et de quelques monnaies. Mais cette céramique est en revanche parfois d'une grande beauté, (Pl. XVI *a*, *c*). Formes et décor témoignent d'un goût sobre et d'un parfait équilibre. C'est, comme nous le savons, la grande époque de la céramique chinoise, mais aucune reproduction ne peut rendre le charme exquis du coloris des céladons, non plus que l'élégance du décor floral des pièces exposées actuellement au rez-de-chaussée du Musée Cernuschi.



VI

FOUILLES DIVERSES A THÔNG-THÔN ET A NÔNG-CÔNG, AU THANH-HOA

Outre les fouilles, dont je viens de faire une description succincte, nous en avons exécuté d'autres ailleurs au Thanh-hoa, notamment à Thông-Thôn (entre la ville de Thanh-hoa et la station balnéaire de Sam-son), ainsi que dans la région de Nông-Công, à l'Est de Thanh-hoa.

A Tông-thôn nous avons trouvé quelques sépultures, qui datent des environs du milieu du premier millénaire après J.-C. Leur mobilier funéraire comporte exclusivement de la céramique.

A Co-Dinh (Nông-Công), nous avons découvert plusieurs sépultures Song, dont une, fouillée par mon dévoué collaborateur, M. H. X. Dong, mérite d'être signalée. La sépulture comporte un cercueil en bois qui a subsisté jusqu'à nous, peut-être parce qu'il était déposé dans un terrain très humide. Le cercueil, qui est naviforme, mesure 2 m. 40 de long sur 0 m. 50 de large. Orientation Nord-Sud. Devant le côté Nord il y avait trois pots en forme de tonnelet. A l'intérieur se trouvaient deux bols et quelques monnaies Song (Cf. fig. 5).

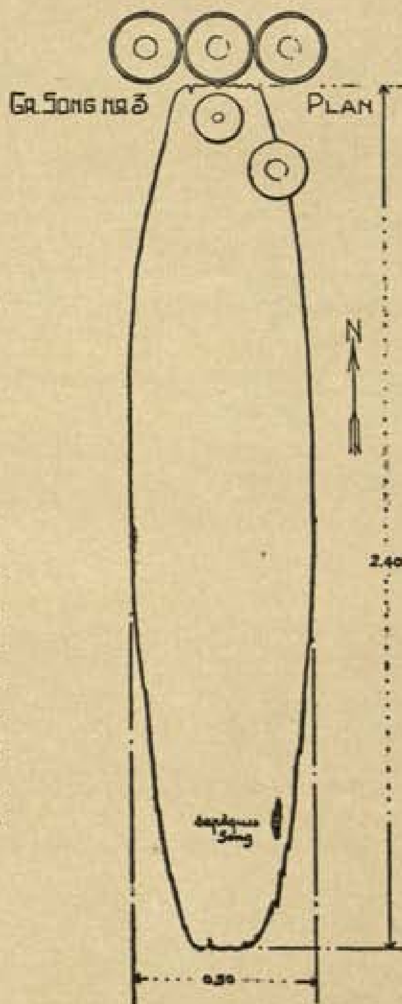


Fig. 5.

CONCLUSIONS

Quels que soient les résultats de la mission dont je viens de rendre compte, je n'ignore pas que la plupart des problèmes qu'elle soulève restent encore pendants. C'est pour essayer de les résoudre que, déférant à une nouvelle invitation de l'École Française d'Extrême-Orient, et grâce aux concours des Musées parisiens, je compte repartir très prochainement dans les mêmes régions. Il me restera à essayer de déterminer de plus près les caractéristiques et les composantes de cette curieuse civilisation de Lach-Truong, qui est sans doute à la base de la culture sino-annamite archaïque et à la comparer à celle des tribus dites barbares de l'intérieur, ou des populations de l'archipel malais.

O. JANSÉ.

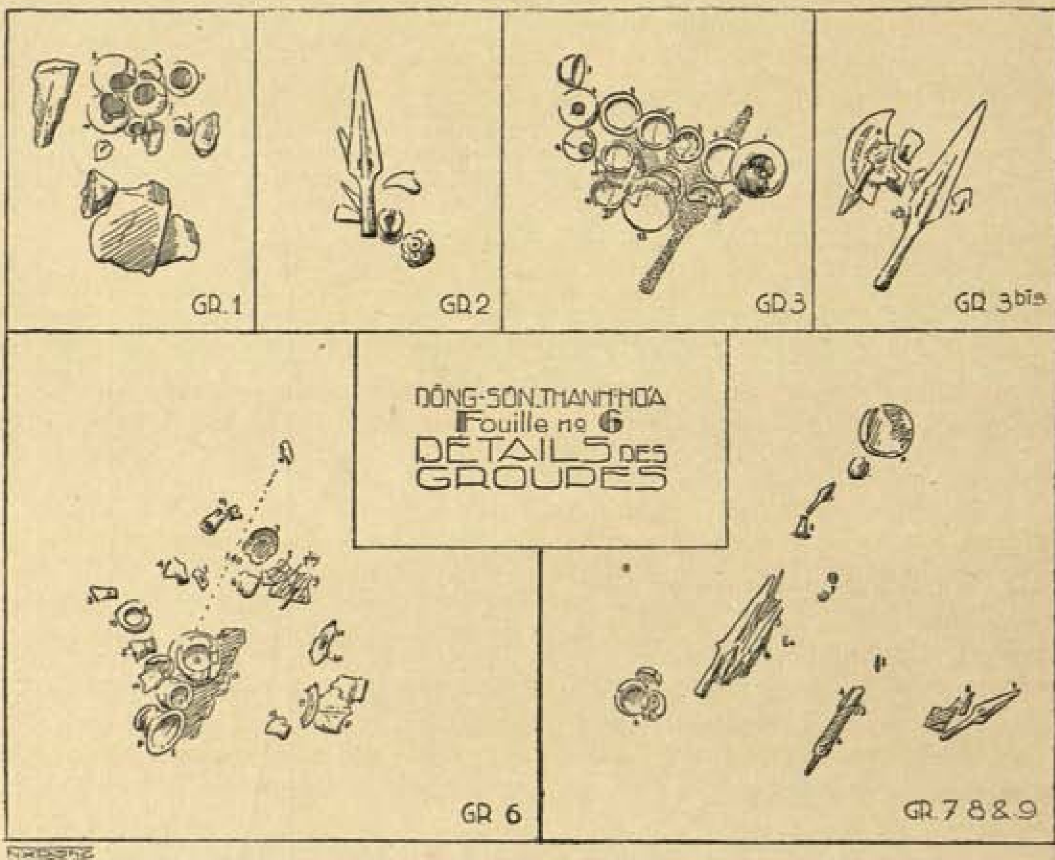


Fig. 6.

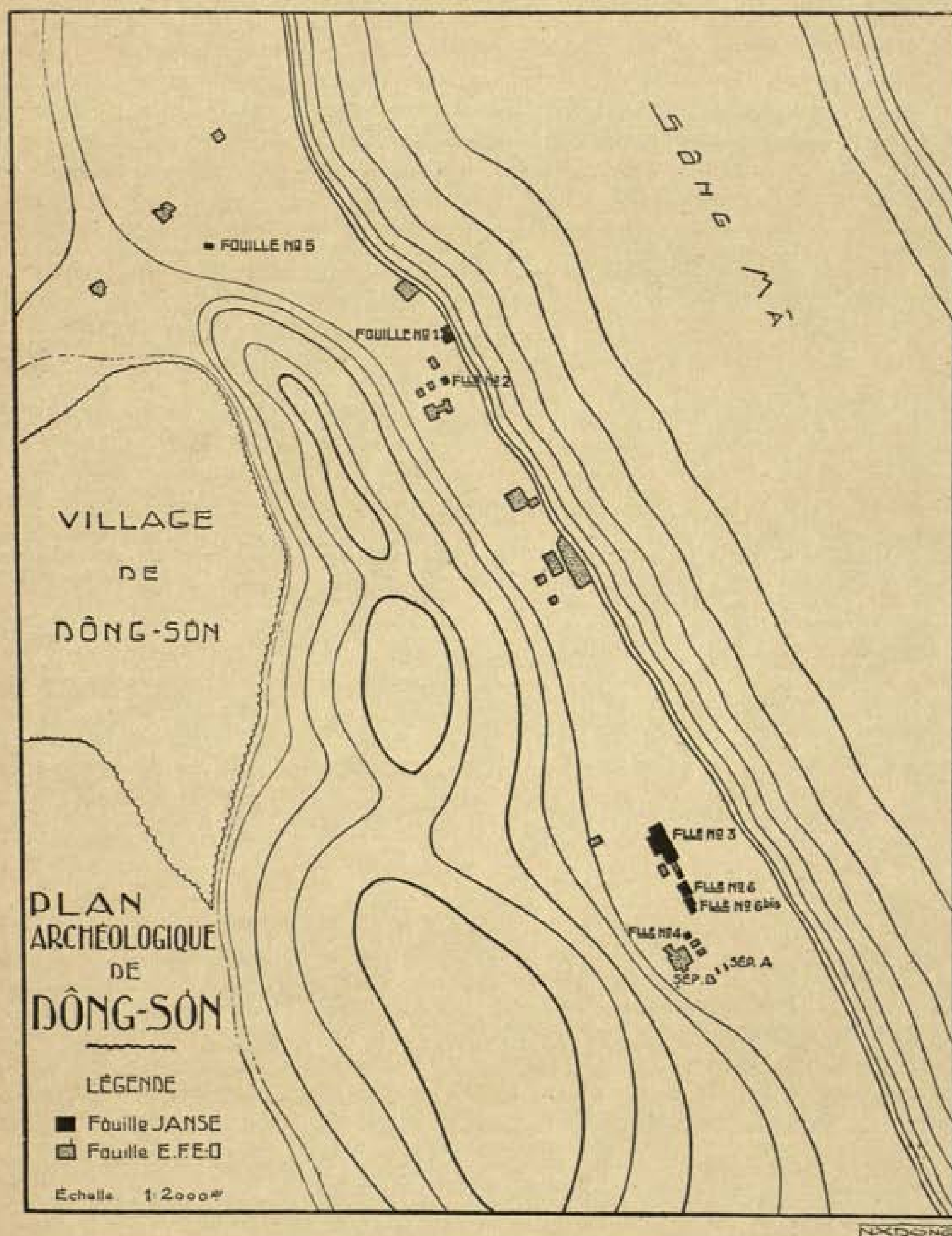
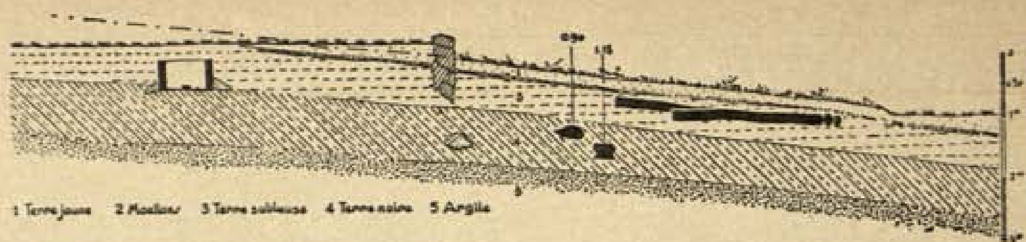
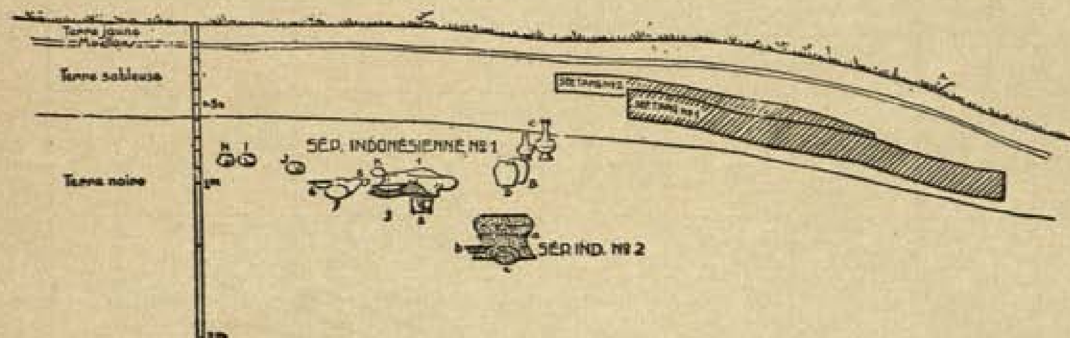

SÔNG MÃ
FOUILLE Nº 5
FOUILLE Nº 1
FLLE Nº 2
VILLAGE
DE
DÔNG-SÓN
FLLE Nº 3
FLLE Nº 6
FLLE Nº 6bis
FLLE Nº 4
SÉP. A
SÉP. B
PLAN
ARCHÉOLOGIQUE
DE
DÔNG-SÓN
LÉGENDE
Fouille JANSE
Fouille E.F.E.O
Échelle 1:2000e
N.X.DONG

Fig. 7.


1 Terre jaune 2 Moellons 3 Terre sableuse 4 Terre noire 5 Argile

N
S
H7 H6 H5 H4 H3 H2 H1
G1 F1 E1 D1 C1 B1 A1 A'1
G2 F2 E2 D2 C2 B2 A2 A'2
SEP TANG Nº 2
G3 F3 E3 D3 C3 B3 A3 A'3
S.IND. Nº 1
SEP TANG Nº 1
SEP IND Nº 2
G4 F4 E4 D4 C4 B4 A4 A'4
SEP TANG Nº 3
G5 F5 E5 D5 C5 B5 A5 A'5
D6 C6 B6 A6 A'6
E7 D7 C7 B7 A7 A'7
E8 D8 C8 B8 A8 A'8
D9 C9 B9 A9 A'9
D10 C10 B10 A10 A'10
DÔNG-SƠN_THANH-HOÁ
Flle nº 3
PLAN
ET
COUPE
NX DONG
LÉGENDE 33 = 33cm de profondeur
2m²

Fig. 8.


Terre jaune
Terre sableuse
Terre noire
SÉP. INDONÉSIENNE Nº 1
SÉP. IND. Nº 2

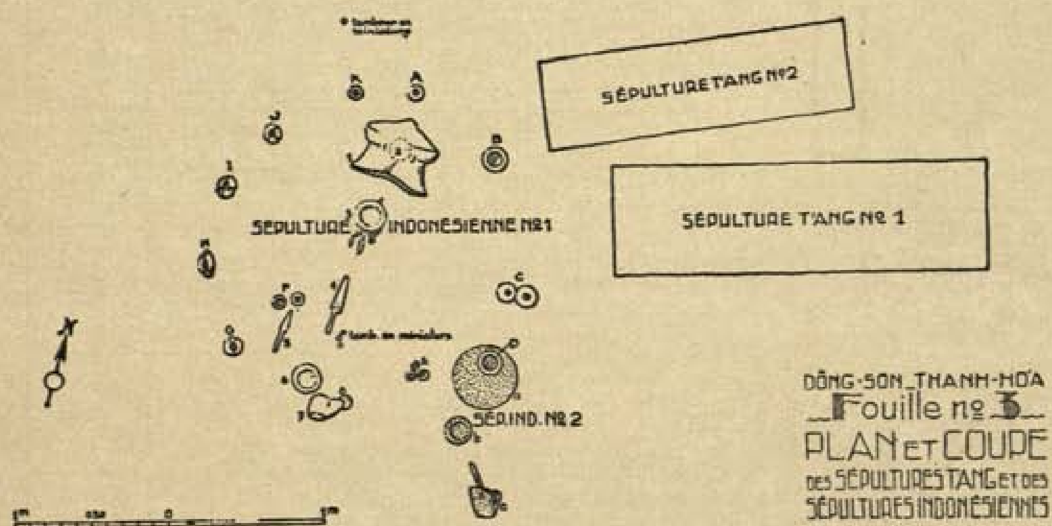

SÉPULTURE TANG Nº 2
SÉPULTURE T'ANG Nº 1
SÉPULTURE INDONÉSIENNE Nº 1
SÉP. IND. Nº 2
DÔNG-SON_THANH-HÓA
Fouille nº 3
PLAN ET COUPE
DES SÉPULTURES TANG ET DES
SÉPULTURES INDONÉSIENNES

Fig. 9.

3[illegible]225

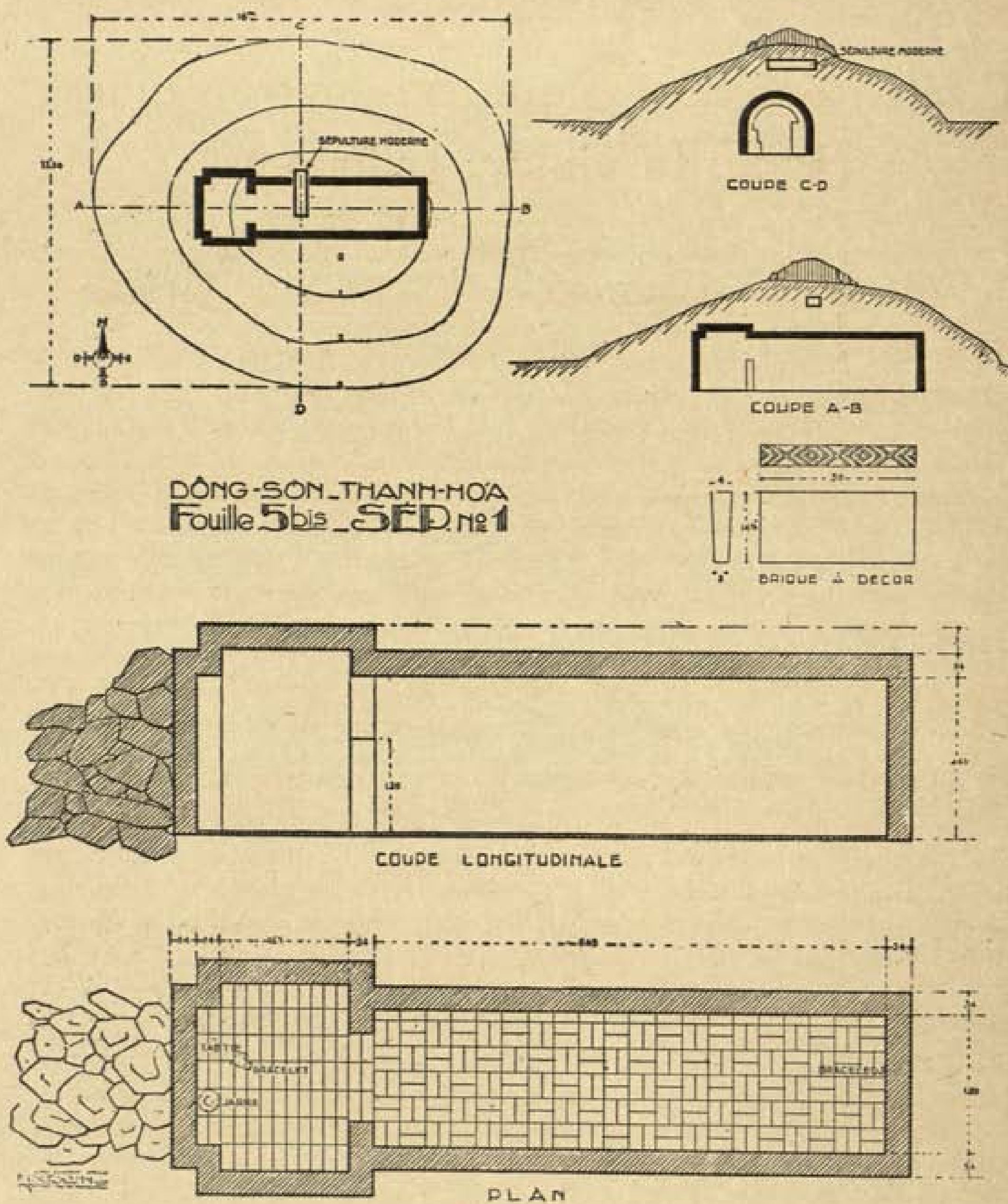

SÉPULTURE MODERNE
COUPE C-D
COUPE A-B
DÔNG-SON_THANH-HOA
Fouille 5bis _SEP. Nº 1
BRIQUE À DECOR
COUPE LONGITUDINALE
BRACELET
JARRE
PLAN

Fig. 10.

CHRONIQUE

L'activité archéologique dans les trois Indes[1] (Inde, Insulinde, Indochine)

INDE

PRÉHISTOIRE (2). — A Harappā (Penjāb), M. Vats a ramené à la lumière de nouvelles maisons qui semblent avoir constitué un quartier d'artisans.

Nous devons, en outre, signaler un article de M. C. J. GADD, *Seals of Ancient Indian Style found at Ur* (3). L'un des dix-huit cachets décrits par M. Gadd offre un intérêt particulier pour les indianistes, car l'auteur pense y reconnaître une imitation locale du type de cachets de la vallée de l'Indus, bien que son inscription soit exécutée en caractères cunéiformes archaïques, et non pas dans l'écriture de la Vallée de l'Indus. M. C. J. Gadd croit pouvoir conclure que cette dernière écriture était comprise en Mésopotamie. La même découverte détermine, au contraire, M. Goloubew à poser la question suivante (4) : les cachets de l'Indus présentant des caractéristiques nettement sumériennes, ne faut-il pas admettre que les premiers modèles de ces cachets ont été exécutés en Mésopotamie ? En ce cas, il s'agirait non pas d'une imitation locale, mais d'une intaille originale, exécutée, sans doute, avec bien d'autres pierres gravées, en pays de Sumer, pour des marchands hindous, et copiée ensuite dans l'Inde même. Cette proposition, comme celle de M. Gadd, demeure, jusqu'à nouvel ordre, purement hypothétique.

Dans une grotte de Vikramkhal (district de Sambalpur, Orissa), des inscriptions ont été découvertes, auxquelles M. K. P. Jayaswal assigne approximativement la date de 2000 avant notre ère. L'intérêt de cette trouvaille est accru du fait que, près de la ville d'Attock, Sir J. Marshall avait déjà découvert un certain nombre de galets de l'Indus, présentant des caractères similaires.

TAXILA (5). — Il convient d'attirer l'attention sur un monument dont il semble qu'on ait peu écrit, bien que son dégagement ait encore été exécuté par Sir John Marshall

(1) Suite de la chronique parue dans *R.A.A.*, IX, I, p. 40.

(2) J. P. VOGEL, *Archaeological Researches in India during the Year* 1932-33, An. Bibl. for the Year 1933, Kern Institute, Leyden, 1935; RAI BAHADUR DAYA RAM SAHNI, *Archaeological Explorations in India*, 1932-33, I. A. L. New Series, VIII, 2, p. 116 et p. 121.

(3) Dans *Proceedings of the British Academy*, Vol. XVIII, London.

(4) Dans un mémoire encore inédit dont nous remercions M. Goloubew de bien vouloir nous autoriser à faire état.

(5) J. P. VOGEL, *Archaeological Researches in India during the year* 1932-33, dans *Annual Bibliography of Indian archaeology for the year* 1932, p. 7; RAI BAHADUR DAYA RAM SAHNI, *Archaeological Explorations in India*, 1932-33, *Indian Art and Letters*, VIII, 2, p. 116.

avant sa retraite. Il s'agit, sur le site de Kalawan, du monastère bouddhique le plus vaste qui ait été jusqu'ici découvert dans l'Inde du Nord-Ouest. Les fouilles ont révélé trois blocs de bâtiments distincts, disposés les uns au-dessus des autres sur les terrasses de la colline. Le bloc du milieu couvre une aire de 91 mètres Nord-Sud sur 137 mètres Est-Ouest, et comprend trois rangées de cellules, un groupe de salles de réunion, des stūpas et des sanctuaires.

Une inscription en kharoshṭi, gravée sur une plaque de cuivre trouvée dans un des stūpas, révèle que le monastère fut fondé par une femme laïque en l'an 134 d'une ère non déterminée. Cette année 134 correspond, croit-on, à l'an 76 de notre ère (1). Le texte en question est d'une grande importance pour l'histoire de la sculpture du Gandhāra, car il permet de fixer la date des bas-reliefs ornant le stūpa dans lequel la plaque a été trouvée, et d'en rapprocher d'autres sculptures greco-buddhiques non exactement datées jusqu'ici.

Delhi (2). — Du point de vue des études islamiques, une trouvaille importante a été faite dans le vieux Delhi, par Khan Bahadur Maulwi Zafar Hasan; sur le site de Jahānpanāh, l'une des six grandes cités qui ont précédé la capitale fondée par Shāh Jahān, a été découvert un grand bâtiment, identifié avec le palais de Muhammad-bin-Tughlaq (1325-51), second chef de la dynastie des Tughlaq. Une vaste salle est supposée être la *Salle aux mille piliers*, décrite par Ibn Baṭṭuta; elle mesure à peu près 91 mètres sur 75 mètres, et sa partie supérieure reposait sur trois cent piliers de bois, dont seules les bases en pierre nous sont parvenues.

Gwalior (3). — Le département archéologique, sous la direction de M. Garde, a fait des fouilles remarquables à Gyaraspur, situé à 37 kilomètres au Nord-Est de Bhilsa. Les fouilles ont amené la découverte d'un énorme temple viṣṇuite du xe siècle de notre ère, contenant quelques belles statues, de beaux bas-reliefs et les fragments d'une inscription sanscrite se rapportant à la construction du temple; cette inscription mentionne les noms de trois rois, inconnus jusqu'ici : Çivagaṇa, Chāmuṇḍarāja et Mahendrapāla.

Bengale (4). — La connaissance de l'histoire du Bengale a considérablement progressé, grâce à une série d'articles, publiés par un groupe de savants dans le *Journal of the Asiatic Society of Bengal* (5) et traitant des résultats de recherches récemment conduites dans cette région.

En 1932, le Professeur S. K. Chatterji découvrait à Pokharṇa (district de Bankura, Bengale occidental) une plaque de terre cuite représentant une Yaksiṇī debout. Déjà en 1928-29, à Mahāsthān, un peu plus au Nord, on avait trouvé une plaque figurant un archer monté sur un char à quatre chevaux et décochant une flèche à un daim. Ces

(1) Prof. Sten Konow, *J. R. A. S.*, 1932, p. 249-65; voir aussi *Ep. Ind.*, XXI, avril, 1932, pl. VI et p. 251 et suiv.

(2) J. P. Vogel, *loc. cit.*, p. 9; Rai Bahadur, *loc. cit.*, p. 119.

(3) J. B. Vogel, *loc. cit.*, p. 8.

(4) H. E. Stapleton, *Recent Advances in Knowledge of the early and mediaeval History of Bengal, An u. Bibl. I. A. for the Year* 1933, p. 13 et suiv.

(5) *J. A. S. B.*, XXVIII, 1932, p. 123-95.

deux pièces peuvent être rattachées à l'art des Suṅga (IIe et début du Ier siècle avant notre ère) et semblent ainsi témoigner de la suprématie des Suṅga sur le Nord-Est de l'Inde, à cette époque reculée.

Une découverte, encore plus importante, a été faite à Mahāsthān en 1931-32. Il s'agit d'une inscription fragmentaire, rédigée dans l'alphabet brāhmī des édits d'Açoka (IIIe s. avant notre ère). Le texte consigne l'ordre, donné à un fonctionnaire local, de distribuer des secours à l'occasion d'une calamité publique, inondation ou famine. Cette trouvaille prouve que le Nord du Bengale était inclus dans l'empire Maurya.

D'autre part, des recherches faites autour de la forteresse d'Ekdāla, qui, au XIVe siècle, fut la place forte des rois du Bengale contre l'empereur de Delhi, ont permis de trouver de nombreuses images, dont certaines semblent remonter au moins au début de l'époque Pāla (fin du VIIIe et IXe siècle de notre ère). On peut en conclure qu'Ekdāla, avant d'être une forteresse de l'Inde musulmane, était une cité hindoue; son nom était alors, suppose-t-on, Bairhāṭṭā. Il semble, du reste, que l'autorité musulmane, même après la conquête, ait été assez précaire; en effet, parmi les images ramenées au jour se trouvent un Sūrya, que l'on peut attribuer à la première moitié du XIIIe siècle, et un Viṣṇu Trivikrama, qui porte une inscription de la deuxième partie du XIIIe siècle, postérieure à la première invasion musulmane.

Toutes ces découvertes jettent des lumières nouvelles, à la fois sur l'annexion du Bengale aux empires Maurya et Suṅga, dès l'origine de l'histoire de l'Inde, et sur la vitalité des croyances hindouistes, à l'époque relativement tardive de la conquête islamique.

NĀLANDĀ (1). — Le nombre des monastères reconnus sur ce site est actuellement de neuf. Le dernier d'entre eux, récemment retrouvé par M. Chandra, renfermait une très intéressante collection de statuettes de bronze, de cuivre et de pierre, représentant le Buddha, des Bodhisattvas et même quelques divinités du panthéon brahmanique; ces dernières témoignent, une fois de plus, de l'étonnant syncrétisme des religions indiennes.

La découverte de ces statues permet, semble-t-il, de clore une controverse soulevée par deux savants hollandais. En se basant sur le fait que la plupart des images de bronze, trouvées jusqu'ici à Nālandā, provenaient d'un monastère fondé par le roi sumatranais Balaputra, de la dynastie des Çailendra, le Dr. Bosch (2) considère ces statues comme des œuvres purement javanaises, exécutées à Nālandā par des artistes javanais, ou même importées de Java. Le Dr. Bernet Kempers, au contraire, n'admet pas cette opinion (3). La découverte de statuettes du même type dans un autre monastère, sans relations cette fois avec la dynastie Çailendra, confirme la thèse du Dr. Bernet Kempers et permet d'admettre qu'il y avait des fondeurs locaux à Nālandā, sous le règne des rois Pāla (800-1000 A.D.).

RĀJAGṚIHA. — Au cours des fouilles exécutées il y a vingt ans à Rājagṛiha (Sud-Est

(1) J. P. VOGEL, *loc. cit.*, p. 8; RAI BAHADUR, *loc. cit.*, p. 117.
(2) BOSCH, *T. B. G.*, 1925, tome 65, pp. 584-588; *Oudheidkundig Verslag*, 1926, p. 29.
(3) *The Bronzes of Nālandā and Hindu-Javanese Art*, Leyden, 1933.

de Nālandā), Sir John Marshall (1) mettait au jour un curieux monument appelé Maṇiyār Maṭh; cet édifice, décoré à sa base de belles images en stuc représentant des divinités du panthéon çivaïte, des nāgas et des nāginī, est construit sur plan circulaire. Dans l'Inde, les rares monuments circulaires, connus jusqu'ici, étaient de plusieurs siècles postérieurs au Maṇiyār Maṭh qui, de ce fait, posait une énigme difficile. M. Coomaraswamy (2) pensait y reconnaître un liṅga gigantesque. Des explorations récentes viennent de démontrer qu'il s'agit en réalité de deux édifices superposés : celui du bas est un monument circulaire çivaïte, celui du haut un stupa bouddhique du VIIIe ou IXe siècle de notre ère.

PAHĀṚPUR. — Les fouilles, dont nous rendions compte l'an dernier (3), sont actuellement achevées. A quelque distance du grand temple, les explorations les plus récentes ont amené la découverte d'un sanctuaire dédié à Tārā; un grand nombre de terres cuites, représentant cette divinité sous sa forme à huit bras, ont été exhumées.

HYDERABAD (4). — Au cours de l'année 1933-34, le département archéologique des états de S. A. le Nizam a porté particulièrement ses efforts sur les districts de Raichur, Bidar, Gulbarga, Ormanābād, Aurangābād, Nalgonda et Aṭraf-i-Baldah. Le plus important, parmi les monuments découverts, est un vihāra trouvé à Ghatotkatch, et qu'une accumulation de débris avait caché jusqu'ici; deux vihāras du même site ont déjà été décrits par Fergusson et Burgess (5). Citons encore à Ghanpūr, un temple situé à quelques kilomètres du monument çivaïte de Rampa et, comme lui, construit en forme d'étoile.

AJANTĀ. — Dans la grotte IX, une fresque nouvelle a été retrouvée. Elle représente un stūpa avec toraṇa et balustrade, semblable au stūpa de Sāñcī; des adorateurs, dont les coiffures et les vêtements sont les mêmes que sur les bas-reliefs de la porte Sud de ce monument, s'approchent avec des offrandes. La technique de cette peinture est celle du IIe siècle de notre ère; il est intéressant de noter combien, à cette époque, le grand stūpa de Sāñcī hantait l'esprit des artistes, dans différentes parties de l'Inde.

SATYAMANGALAM (6) (région de Madras). — En mars 1933, M. Aravamuda Iyenagar, du Musée de Madras, découvrait à Satyamangalam, village situé à onze kilomètres environ du fort de Gingee, un grand nombre de sculptures de pierre, représentant Viṣṇu, Rudra, Sūrya, et d'autres divinités du panthéon brahmanique. Ces sculptures, bien conservées et de technique excellente, sont attribuées par M. Aravamuda Iyenagar à une époque intermédiaire entre 700 et 850 A.D. Elles représentent donc la transition entre l'art de la fin des Pallava et celui du début des Chola. La collection a été transportée au Musée de Madras.

(1) *Rājagṛiha and its Remains, A. S. S., A. R.*
(2) *History of Indian and Indonesian Art*, p. 82.
(3) *R. A. A.* IX, I, p. 42.
(4) G. YAZDANI dans *Ann. Bibl. I. A. for the year* 1933, Pt I.
(5) *Cave Temples of India*, p. 346-7.
(6) J. P. VOGEL, *loc. cit.*, p. 9.

CEYLAN

POḶONARUVA (1). — Les bains de pierre, appelés *pokuṇa* en cinghalais, sont parmi les vestiges les plus curieux des anciennes capitales de Ceylan. A Poḷonaruva, le Kumāra Pokuṇa (bain du Prince) est particulièrement important : situé à côté des ruines du palais de Parākramabāhu Ier (1164-1197), il semble bien avoir fait partie des bâtiments royaux. D'après les données topographiques recueillies dans le *Mahāvaṃsa*, qui décrit le palais de ce roi, M. A. M. Hocart a pu identifier le Kumāra Pokuṇa avec le Silāpokkharaṇi (bain de pierre), mentionné dans cette chronique (2).

En 1932, le département archéologique de Ceylan a entrepris l'*anastylose* de ce monument qui, depuis sa découverte en 1911, n'avait encore été l'objet d'aucune restauration. Au cours des travaux, on s'est rendu compte que, comme dans la plupart des monuments de Poḷonaruva, presque tous les matériaux de cette cuve, dallée et bordée de trois degrés redentés, sont en réemploi. Aussi, les pierres se joignent mal et, souvent, sur une même rangée de moulures apparaissent des décors de styles différents.

Après la restauration du *pokuṇa* lui-même, on a creusé ses alentours et retrouvé les conduits par lesquels le bassin était alimenté et vidé.

Au Sud du bain se trouvent les restes d'un petit pavillon, qui devait servir au roi lorsqu'il venait se baigner.

INSULINDE

SUMATRA. — M. Schnitger a exécuté tout récemment dans la région de Palembang, des fouilles dont nous ignorons encore les détails, mais qui ont fait l'objet d'un rapport sommaire (3). M. Schnitger a trouvé à Telaga Batoe une inscription des IXe-Xe siècles environ, et à Mangkoeboemi, six édifices en ruines, qui dateraient des XIIIe-XIVe siècles (?). Les recherches auraient également amené la découverte d'un certain nombre de sculptures, notamment des makaras, des socles lotiformes et quelques bronzes représentant le Buddha debout ou assis à l'européenne. Tout porte à croire que l'île de Sumatra est appelée à prendre une importance de plus en plus grande dans l'archéologie des Indes néerlandaises.

JAVA (4). — Il semble qu'au cours des dernières années l'activité du service archéologique se soit légèrement ralentie à Java. Néanmoins on a continué la reconstruction par anastylose du grand ensemble de Prambanan; appliqué à un monument d'une aussi grande envergure, ce mode de restauration représente un effort considérable.

Les conservateurs ont également entrepris la réparation de quelques édifices très intéressants de la période musulmane.

CÉLÈBES. — Sur la côte Ouest de Célèbes, des fouilles ont été effectuées par le

(1) S. PARANAVITANA, dans *Ann. Bibl. I. A. for the year* 1933, p. 25.
(2) *Memoirs of the Archaeological Survey of Ceylon*, II, p. 3.
(3) *Oudheidkundige vondsten in Palembang*, Palambang, 1935.
(4) Dr. F. D. K. BOSCH, *Ann. Bibl. I. A. for the Year* 1933, p. 36.

Docteur van Stein Callenfels, à Sempaga et à Galumpang, au bord de la rivière de Karama, près de laquelle fut trouvée récemment une statue de bronze du Buddha. Ces recherches ont ramené au jour un grand nombre d'objets préhistoriques. Parmi ces objets, se trouvent d'intéressants spécimens de poterie décorée néolithique, qu'accompagnaient des pointes de flèches de la même période. En même temps, à Galumpang, les fouilleurs ont découvert un site protonéolithique.

M. Pierre Dupont, chargé de mission au Musée Guimet, a soutenu à l'École du Louvre, en juillet 1935, une thèse portant sur les bronzes indo-javanais. Son étude éclaire ou précise un certain nombre de points, dont il nous paraît intéressant de donner ici un très rapide aperçu.

L'étude des bronzes javanais a conduit M. P. Dupont à remonter à leurs origines et à étendre ses recherches à l'Inde et à toute l'Asie du Sud-Est.

Il a ainsi distingué, tout d'abord, un premier groupe de bronzes, Buddhas debout, dont quelques spécimens ont été trouvés à Java, à Célèbes, au Siam et au Champa. Ces Buddhas se rattachent, vraisemblablement, à une première expansion du Petit Véhicule et semblent appartenir à un stade évolué de l'art d'Amāravatī et de Ceylan (IVe-VIe siècles); les plus anciens d'entre eux portent encore la robe à plis incisés, les moins anciens portent déjà la robe à plis en relief. Aucun vestige d'architecture n'a été trouvé à proximité de ces pièces, qui paraissent correspondre à un stade de civilisation signalé au Fou-nan par les annales chinoises et caractérisé par des statues de bronze qu'abritaient jadis des édifices en bois.

M. P. Dupont reconnaît ensuite un deuxième groupe de Buddhas indo-javanais en bronze, un peu plus tardifs, et que leurs analogies avec la sculpture gupta et post-gupta de l'Inde permet de rapporter aux VIe et VIIe siècles. Au même groupe appartiennent des figures de Bodhisattvas, sans bijoux, dont les équivalents, sculptés dans la pierre, se rencontrent notamment au Čandi Mendut (VIIIe siècle).

A côté de ces deux premiers groupes, M. P. Dupont en observe un troisième, très fréquent dans l'art de Java central; le type de cette nouvelle série est caractérisé par deux larges rubans noués au-dessus des hanches et retombant le long de chaque jambe; ce détail de costume se retrouve à partir de la fin du VIIIe siècle dans les bas-reliefs des grands monuments, Borobudur, Prambanan, etc... et s'est perpétué pendant plusieurs siècles, en se stylisant progressivement, tant dans les bronzes que dans la sculpture sur pierre.

Il existe, enfin, un dernier groupe de bronzes où M. Bernet Kempers (1) a décelé l'influence exercée sur l'art javanais par l'école indienne de Nālandā. Parmi les statuettes de ce groupe, toutes assises à l'indienne, M. P. Dupont distingue une première série, à laquelle correspondent les bas-reliefs de Borobudur et de Prambanan et où les chevets, décorés de têtes de makaras, soutiennent un nimbe qui, progressivement, tend à prendre les proportions d'une auréole. Une deuxième série, dérivée vraisemblablement de la première, est caractérisée par une énorme auréole reposant sur un petit soubassement; ses équivalents en pierre se trouvent dans l'art le plus tartif de Java central (Xe siècle).

(1) *The Bronzes of Nālandā and Hindu-Javanese Art*, Leiden, 1933.

Le travail de M. Pierre Dupont sera prochainement publié et permettra de dater les bronzes indo-javanais avec une précision qui, jusqu'ici, n'avait encore jamais été possible.

INDOCHINE

Un double deuil a frappé l'École Française d'Extrême-Orient, au cours de l'année 1935. Le 16 mai, à l'âge de soixante-dix ans, M. Louis Finot directeur de l'École et membre de l'Institut, décédait à Toulon, des suites d'une opération. Le 18 juillet, à l'âge de trente-trois ans, M. Trouvé, conservateur du groupe d'Angkor, mourait tragiquement à Siemreap.

Lorsqu'en 1898, le chartiste Louis Finot fut appelé en Indochine par le Gouverneur général Paul Doumer, l'École française d'Extrême-Orient n'était encore qu'un projet de mission archéologique, mission que l'on souhaitait permanente, mais dont la tâche et les pouvoirs demeuraient assez imprécis. En quelques mois, par l'énergie de Louis Finot, cette tentative devenait une splendide réalisation. Depuis trente-six ans, tous les travaux accomplis en Indochine dans le domaine des sciences préhistoriques, historiques, ethnographiques et philologiques sont l'œuvre de l'École française, qui assure, en même temps, les fouilles et la conservation des sites archéologiques.

La tâche de Louis Finot a été à la fois celle d'un grand savant et celle d'un grand organisateur. Le premier soin de cet érudit, en arrivant dans la colonie, fut d'explorer lui-même la péninsule, à cheval, en charrette, en pirogue; mais, en même temps, naissaient sous son impulsion les publications savantes *(Bulletin* et *Mémoires de l'E. F. E. O., Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine)* dont il fut l'animateur et, particulièrement dans le domaine de l'épigraphie, le principal collaborateur.

Après l'expiration de son premier mandat, qui était de six ans, Louis Finot revint à Paris pour occuper au Collège de France une chaire de philologie indochinoise; mais par trois fois, l'École Française devait le rappeler, absorbant ainsi dix-neuf années de sa carrière.

En 1930, après avoir été nommé directeur honoraire de l'institution qu'il avait créée, il se retirait à Toulon. Demeurant en relation avec les orientalistes du monde entier, mais recueilli dans le cadre lumineux et paisible qu'il s'était composé, ce grand savant, qui était aussi un fin lettré, poète à ses heures, poursuivait ses travaux d'érudition; en 1933, il était élu membre de l'Académie des Inscriptions. La brusque disparition de Louis Finot a été douloureusement ressentie par les orientalistes et par tous ceux qui ont eu la fortune de l'approcher et de sentir son rayonnement.

M. Trouvé, dont la mort a brutalement arrêté la carrière pleine d'ardeur et d'activité, dirigeait avec un rare succès les fouilles et les recherches archéologiques dont il était chargé par l'École Française d'Extrême-Orient. Grâce à lui, la connaissance d'Angkor avait étonnamment progressé. On lui doit, notamment, la révélation des sanctuaires creusés dans les soubassements de certains temples-montagnes, sanctuaires souterrains dont ses travaux, notamment ceux exécutés à Ak Yŏṃ, lui avaient permis de découvrir l'existence. Il a fait connaître également deux documents épigraphiques, capitaux pour l'histoire des monuments khmèrs, les stèles de Prè Rup et de Bakoṇ. D'autre part,

il avait entrepris des recherches très intéressantes sur l'ancien système d'irrigation de la région d'Angkor. La fin tragique de ce jeune archéologue constitue une grande perte pour l'École française d'Extrême-Orient.

CAMBODGE. — Les travaux de la Conservation d'Angkor se sont activement poursuivis.

Le déblaiement de Prè Rup est en voie d'achèvement tandis que dans le groupe de Rolûoḥ, le dégagement de Bakoṇ a été entrepris. Après avoir découvert la stèle de fondation de Prè Rup, M. Trouvé a eu la chance de découvrir celle de Bakoṇ. Cette stèle, aussitôt déchiffrée par M. Coedès, révèle la date exacte de l'édification de la pyramide, 881 A.D., et mentionne l'érection de huit images, probablement dans les huit pràsàts en briques, élevés à la base de cette pyramide.

Les travaux de restauration de Bantãy Srĕi sont presque terminés. L'anastylose des sanctuaires centraux étant achevée, M. Marchal a exécuté avec le même succès celle du Gopura I Est. Il a également reconstruit divers bâtiments annexes, consolidé l'enceinte de la première cour, et dégagé le Gopura II Ouest. Lorsque quelques motifs en grès, colonnettes, frontons, fenêtres, non encore remontés, auront été remis en place, les deux cours de Bantãy Srĕi formeront un ensemble parfaitement homogène, dont presque toute trace de ruine aura disparu.

La méthode d'anastylose a été appliquée également au Pràsàt Prĕi, petit monument du XIIe siècle, situé au Nord du Práḥ Khẳn d'Angkor, et, dans la province de Tà Kèo, à l'Asraṃ Mahã Rosĕi, temple préangkorien particulièrement intéressant.

Les travaux de dégagement exécutés au Pràsàt Ak Yŏṃ ont amené la découverte d'un sanctuaire primitif, englobé dans l'actuel sanctuaire central au sommet de la pyramide. Cette cella primitive serait, d'après M. Trouvé, de même époque que la pyramide et que les templions secondaires. Le sanctuaire qui la cache actuellement pourrait être attribué à des remaniements contemporains d'une inscription de 1001, burinée sur une frise sculptée dans le style des Xe-XIe siècles. Ceci est n'encore qu'une supposition, que semble, à première vue, contredire la présence, sur un piédroit, d'une inscription qui daterait du VIe ou VIIe siècle; mais, le piédroit en question étant manifestement un réemploi, il ne semble pas qu'il faille attacher une trop grande importance à cette objection.

L'hypothèse proposée l'an dernier par M. Stern et par nous-même (1) d'une ville de Jayavarman II, partiellement représentée par Ak Yŏṃ, semble pouvoir être maintenue. Déjà, en 1931, M. Stern avait pensé qu'une des fondations de ce roi pouvait être liée à certaines parties réemployées du Pràsàt Kôk Pô formant un ensemble avec le Phnoṃ Run et le Vat Khnat (2). Le style de cet ensemble, les caractères de sa décoration sculptée, sont précisément identiques à ceux d'Ak Yŏṃ, dont on ignorait jusqu'à l'existence, quand M. Stern écrivait ces lignes. La topographie confirme la concordance des styles : Vat Khnat se trouve à proximité d'Ak Yŏṃ, tandis que le Phnoṃ Run et le Pràsàt Kôk

(1) *R. A. A., loc. cit.*, p. 49.

(2) *La transition de l'art préangkorien à l'art angkorien, Mélanges Linossier*, p. 518, Paris, 1931.

Sur la date d'Ak Yŏṃ, article encore inédit, dont la publication a été retardée pour attendre la fin des fouilles.

Pô sont situés dans son axe nord. De plus, M. Trouvé a relevé, dans cet axe Ak Yŏṃ-Pràsàt Kôk Pô, des points archéologiques nouveaux; ces vestiges, dont beaucoup étaient recouverts par les eaux du Bàrày occidental, partiellement vidé pour faciliter les recherches, paraissent également appartenir au style préangkorien évolué.

Il semble donc bien que l'on puisse toujours désigner les ruines groupées autour d'Ak Yŏṃ comme point de localisation possible de l'une des capitales inconnues de Jayavarman II. Si la présence, parmi les vestiges du style de transition (fin du VIIIe et début du IXe siècle), de parties plus anciennes (VIe ou VIIe siècle) venait à se confirmer, elles constitueraient une base de discrimination entre Indrapura et Amarendrapura. En effet, d'après l'inscription de Sdŏk Kăk Thoṃ, Jayavarman II « vint de Java pour régner dans la cité d'Indrapura », tandis qu'il « alla fonder la cité d'Amarendrapura ». Le texte invite à croire que la cité préexistante d'Indrapura comportait des monuments antérieurs à la venue de Jayavarman II, tandis qu'Amarendrapura, fondée par lui, devait être entièrement édifiée dans le style de transition.

Sur le site de Rolûoḥ, à proximité du Pràsàt Prĕi Pràsàt, que nous signalions l'an dernier, a été découvert un nouveau monument, parmi les ruines duquel des fragments décoratifs du style intermédiaire ont été trouvés; peut-être sommes-nous encore en présence d'une des fondations de Jayavarman II à Hariharālaya.

Les sondages, commencés en 1934 à l'intérieur de la pyramide d'Angkor Vat, ont été repris au printemps 1935. A plusieurs reprises, les travaux, gênés par les infiltrations d'eaux, faillirent être abandonnés. Enfin, à 23 mètres de profondeur, les fouilleurs se trouvèrent en présence du dépôt sacré. Ce dépôt se compose essentiellement de deux saphirs blancs et de deux feuilles d'or circulaires, de 0 m. 18 environ de diamètre.

Enfin, en marge des travaux d'entretien et des fouilles, M. Trouvé étudiait depuis deux ans la possibilité de reconstituer et d'utiliser l'ancien système d'irrigation établi par les Khmèrs. Ses recherches ont prouvé qu'il existe autour d'Angkor Thom, un véritable réseau de canaux et de digues liés aux réservoirs du Bàrày oriental. Il semble probable qu'à l'époque de la prospérité d'Angkor, il était facile de régulariser le débit de ces canaux pour les adapter aux exigences d'une nombreuse population.

ANNAM ET TONKIN. — Pendant l'hiver 1934-35, le Dr. Janse, chargé de mission en Indochine par le Musée du Louvre, le Musée Cernuschi et le Musée d'Ethnographie du Trocadéro, a, en liaison avec l'École Française d'Extrême-Orient, exécuté des fouilles intéressantes au Tonkin (province de Bắc-ninh) et dans l'Annam du Nord (Thanh-hoà). Il a donné lui-même à la *R. A. A.* (IX, 3, 4, X, 1) le récit de cette campagne, qui lui a permis d'établir l'évolution des tombes chinoises depuis le commencement de notre ère jusqu'au XIIIe siècle, et d'exhumer un mobilier funéraire dont l'une des caractéristiques est de révéler l'influence exercée, dans ces régions, sur l'art chinois ancien, par la culture « dongsonienne ».

D'autre part, au printemps 1935, M. Goloubew s'est rendu à Hong Kong pour visiter l'îlot nommé Lamma Island, où le Dr. Shellshear et le Père D. J. Finn avaient signalé des vestiges archéologiques (1). Il ne s'agit encore que d'objets disparates (frag-

(1) C. M. HEANLEY et J. L. SHELLSHEAR, *A Contribution to the Prehistory of Hongkong and the New*

ments de céramique, armes de bronze des Han ou même des Ts'in) qui ne correspondent à aucune stratification précise; cependant, la seule présence de ces pièces à Lamma Island témoigne du rôle joué par cette île dans l'histoire de l'expansion militaire et maritime de la Chine, à une époque aussi reculée que les IIe et IIIe siècles avant notre ère.

Gilberte DE CORAL RÉMUSAT.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

[J. HACKIN]. *Le site archéologique de Bâmiyân, guide du visiteur.* (Publication de la Délég. Arch. Fse. en Afghanistan). — Un v. in 8° 64 pp. — Les Éditions d'Art et d'Histoire 1934.

Le séjour que fait ce mois-ci en Afghanistan notre collaboratrice Mlle Odette Bruhl nous démontre non seulement que l'Afghanistan existe (il y a peu d'années encore le préposé aux récits de voyage du *Mercure de France* semblait en douter; il l'appelait « un pays peu connu, situé du côté du Golfe Persique») mais même qu'on peut y voyager. Y vient-il déjà des touristes? Le guide que voici les attirera sûrement à Bâmiyân, un des sites les plus étudiés par les archéologues français. C'est une porte extérieure du monde indien; c'est aussi le point de rencontre de la culture iranienne, de la culture hindoue et de l'art hellénistique. A l'intérêt des grottes bouddhiques, des statues colossales, des édifices musulmans, tous fort délabrés, s'ajoute l'attrait de paysages grandioses. Tout cela est pour ainsi dire mis à notre portée par ce petit livre : outre les renseignements utiles à l'intelligence archéologique des ruines, il contient, comme un guide ordinaire, les indications de distances, hébergement, moyens de transport, précautions à prendre, attractions pittoresques ou cynégétiques. Assurément il n'arrive guère qu'on ait l'embarras du choix entre plusieurs hôtels, mais une phrase comme celle-ci : « La piste part de l'hôtel de Bâmiyân et on atteint rapidement (15 minutes de marche) la citadelle de Shahr-i-Golgola... » donne au touriste éventuel une impression qu'il ne pouvait pas trouver dans les livres de pure archéologie : l'évocation d'un pays praticable et qu'il faut se dépêcher de visiter avant qu'il devienne banal. Une douzaine de plans illustrent cette excellente brochure.

M. S. DIMAND. *Islamic Pottery of the Near East.* — Une plaquette in-12, 4 pp. de texte, 20 planches phototypie, doll. 0.25. — The Metropolitan Museum of Art, 1936.

Les Américains savent rendre leurs musées vraiment instructifs. Le Metropolitan Museum a déjà publié un *Handbook of Mohammedan Art* par M. Dimand, qui est la perfection du genre. Il fait paraître aussi de petites monographies coûtant seulement un quart de dollar, très bien illustrées, avec un texte bref et substantiel. Celle-ci, septième de la série, est consacrée à la céramique musulmane (de la Perse principalement, avec l'Égypte et la Turquie), et M. Dimand en a rédigé le texte avec sa clarté coutumière; il est impossible de dire plus de choses en cent cinquante lignes, et les illustrations sont admirablement choisies. Si le Louvre ne peut pas se risquer à faire des publications analogues (faute d'un public assez étendu), l'École du Louvre rendrait service à ses élèves en leur vendant celles que le Metropolitan Museum a si bien réalisées.

[O. SIRÉN]. *Catalogue of an Exhibition of Chinese Paintings in the National Museum, Stockholm.* April-May 1936. — Un v. in 8°, 72 pp. de texte et 32 pl. en phototypie. 4 shillings.

De son récent séjour en Chine M. Sirén a rapporté un grand nombre de peintures Ming et Ts'ing, qui s'ajoutant à celles que le National Museum possédait déjà (*RAA* VIII, 3) forment le noyau de la présente exposition. Quelques œuvres prêtées par M. A. W. Bahr permettent de représenter des époques plus anciennes. La collection dans son ensemble soutient éloquemment le plaidoyer de M. Sirén en faveur de l'art chinois du XVIIe siècle,

Territories, dans *Praehistorica Asiae Orientalis*, I, p. 63 suiv.; D. J. FINN, S. J., *Archaeological Finds on Lamma Island near Hong Kong*, dans *The Hong Kong Naturalist*, décembre 1932-mai 1935.

recherché en Chine, mais mal connu, peut être même un peu décrié, en Occident. Plus que la peinture des hautes époques, la peinture Ming et Ts'ing répond, nous explique l'auteur, à la sensibilité des Chinois de nos jours. Je ne crois pas qu'elle réponde mieux à la nôtre, parce qu'en dehors des génies de premier ordre, le maniérisme prend toujours le dessus à mesure qu'un art se prolonge et vieillit, et rien ne sépare plus les hommes que les maniérismes et autres différences superficielles. Mais en fait, notre éducation est encore à faire; pour apprendre à apprécier la peinture chinoise, il faut d'abord que nous puissions en voir.

Une autre remarque de l'auteur mérite d'être relevée. Le Chinois, dit-il, sourit de voir l'Occidental apprécier un fragment noirci, endommagé, très ancien, plus qu'il ne ferait une œuvre relativement récente et bien conservée. Il est certain qu'il règne chez nous une certaine mode de l'antiquité ou de l'antiquaille qui obscurcit dans une large mesure le jugement esthétique; on n'est pas loin d'attacher plus de valeur à la patine du temps — pour ne pas dire à la saleté — aux mutilations, aux accidents de toute sorte, qu'à la conception de l'artiste. Ainsi le chinoisant mondain semble faire peu de cas de toutes les œuvres authentiquement chinoises que le Japon nous a conservées intactes.

Le catalogue est très bien fait, avec traduction des inscriptions, etc. Il comprend 183 numéros. Les reproductions sont un peu noires, un peu lourdes; cet effet est dû surtout à la blancheur des marges. L'exposition contient quelques portraits, le plus ancien de la fin du XIIe siècle. Les quarante derniers numéros sont des dessins (au pinceau bien entendu). Si nous ne pouvons pas aller à Stockholm avant le 20 mai ou si l'exposition ne vient pas à nous, on regrettera qu'aucun de ceux-ci ne soit reproduit. Le n° 169 par exemple, est une étude d'après nature : cour d'auberge avec un cheval, deux palfreniers, le voyageur qui se repose, le cuisinier, etc., et le n° 170 est une esquisse de composition qui utilise ces mêmes éléments, cette fois disposés dans un ordre voulu. La comparaison doit être fort intéressante.

Otto FISCHER (introduction par). *Kunst des Fernen Ostens : Landschaften, Blumen, Tiere.* Un fasc. in-4°, couverture et 15 planches en couleurs, d'après des maîtres chinois et japonais; 6 pp. de texte. Francs suisses 4.80. — Iris Verlag, Berne.

Le prix de 25 francs n'est vraiment pas élevé pour ces seize reproductions en couleurs extrêmement soignées. La série « Iris Bücher » dirigée par H. Zbinden, dont ce fascicule est le quatrième paru jusqu'à présent, comprend : un album de papillons exotiques, la Suisse il y a cent ans d'après les estampes coloriées de G. Lory, les travaux et les fêtes d'après le Bréviaire Grimani de Venise. Le but de la collection est éducatif au sens le plus large du mot.

Il a dû être bien difficile de choisir seize chefs-d'œuvre de la peinture extrême-orientale entre tant de belles pièces qui existent encore. Pour ne parler que des planches que nous aimons le mieux, on trouvera ici deux Li Ti, la *Cascade aux deux philosophes*, follement attribuée à Wou Tao-tseu, et plutôt Song du Nord comme le dit M. Fischer, la *Cascade* bien connue, attribuée (non moins faussement sans doute) à Wang Wei, deux Siu Hi, un beau Hia Kouei, très connu, un merveilleux petit paysage de Tchang Fang-yeou, de très beaux *Canards* de Li Je-ho (ép. Ming), les *Faisans au camélia* de Liu Tche (ép. Ming), les *Biches* de Chen Nan-pin, Chinois qui travaillait à Nagasaki vers 1730, un remarquable Ritsuō (Japonais, 1662-1747; British Museum), *Deux Singes* de Mori Sosen (Japonais, 1749-1821).

Ces planches assez grandes nous donnent non seulement le plaisir de la couleur, mais aussi ceux de la matière et de la construction qu'on saisit mal sur de petites reproductions. Il est curieux qu'on n'ait pas souvent essayé d'analyser la construction géométrique des peintures chinoises; les équerres, les parallèles chères à nos peintres modernes y jouent un grand rôle (la « section d'or » y est plus rare), et leur donne une consistance figurale qu'elles n'empruntent pas, comme la peinture occidentale, au trompe-l'œil.

M. O. Fischer semble avoir, avec beaucoup de raison, écarté de son choix les tableaux contenant trop de détails; certains comme les Li Ti sont donnés presque en grandeur de l'original (21 cm. au lieu de 23, pour le *Retour du Chasseur* de la collection Masuda) tandis que les *Canards* doivent être réduits au moins au cinquième. Il est regrettable que la table des planches n'indique pas les dimensions des originaux, leur lieu de conservation, et la matière employée, papier ou soie.

Beaucoup d'admirateurs de l'album déploreront qu'on n'en ait pas prévu une édition française (qu'il était facile d'établir à peu de frais) car l'introduction de M. Fischer est admirablement rédigée. Il croit que l'usage de peindre des tableaux séparés *(kakemono)*, est postérieur à celui des rouleaux en longueur, et que le kakemono chinois ou japonais dérive dans une certaine mesure du paravent, et de ses feuilles en hauteur. On pourrait objecter d'une part que le rouleau de Kou K'ai-tche nous offre des sujets absolument séparés, complets en eux-mêmes; d'autre part que les

paravents ont été conçus le plus souvent — ceux du Shôsôin font exception — comme devant présenter un seul sujet réparti sur plusieurs feuilles.

Une telle qualité de reproduction en couleurs ouvre de grands espoirs pour l'avenir, et il faut espérer que la même collection nous donnera des miniatures persanes et mogholes, des peintures bouddhiques chinoises et japonaises, des peintures du Yamato-e, pour ne parler que des chefs d'œuvre qu'on a difficilement l'occasion de voir en original.

J. B.

Georges DUTHUIT. *Mystique chinoise et peinture moderne*. Un v. format à l'italienne, env. 160 pp., 60 reproductions, 35 frs. — Chroniques du Jour, Paris; (éd. angl. 10/6, A. Zwemmer, London), 1936.

M. G. Duthuit a, le premier (croyons-nous), remarqué certaines rencontres curieuses entre la peinture chinoise classique et la peinture européenne la plus moderne. En feuilletant les reproductions (généralement très satisfaisantes, et bien présentées sur des pages en regard), on constate avec l'auteur des ressemblances parfois criantes et toujours pour le moins amusantes. Mais M. Duthuit a bien senti que le rapport n'était pas de ceux qu'on démontre par des arguments d'érudition ou d'analyse de détails : on ne traite pas une vision comme un théorème. En guise de texte, il nous livre donc des réflexions sur la peinture chinoise et sur la peinture moderne sans trop ratiociner; il crée une ambiance, il s'approche de son vrai sujet par des boutades légères, et ces pages spirituelles abondent en remarques d'une grande portée.

« L'espèce de terreur sacrée qui s'emparait de l'étudiant autrefois, lorsqu'il abordait la peinture chinoise, provenait surtout de ses lectures... On nous propose toujours des essais dont le seul but, croirait-on, est de convaincre le lecteur de son indignité !

« Le philosophe de nos contrées regardait quelques tableaux, quelques statues, puis il formait des hypothèses sur la beauté, sur la vérité, sur la vie supérieure que l'œuvre d'art permettait d'atteindre. Il semble qu'en Chine non seulement le penseur, mais encore le peintre suivent une route contraire et posent d'abord, avant de juger ou de créer une œuvre, la prééminence de l'esprit qui permet à celle-ci d'exister. »

« Le maître de notre culture classique considère que l'espace représenté peut tenir dans une sorte de boîte dont on aurait au préalable enlevé la face antérieure... Le peintre chinois s'y entend, tout en restant dans la boîte, pour varier avec une ingéniosité extraordinaire l'emplacement des postes d'observation...

« A la différence de nos peintres, le paysagiste Song ou Yuan, au lieu de s'attacher à la définition des corps eux-mêmes, entreprend surtout de rendre l'air qui les entoure... »

Mais il faudrait tout citer. Ce petit livre est très opportun. S'il nous donne le courage de regarder la peinture chinoise avec plus de liberté et de spontanéité, il aura fait beaucoup pour l'intégrer à notre patrimoine artistique mondial. Comme sa couverture est séduisante, comme ses illustrations bien mises en page ont un aspect de fraîcheur et de nouveauté, je le crois certain de rencontrer le succès qu'il mérite également pour des raisons plus sérieuses.

J. B.

[A. SALMONY]. Friends of Far Eastern Art. *Second Exhibition, Japanese Art*. — Un v. in-8° 77 pp., 48 pl., dollars 0.75. Mills College, 1936.

Cette société qui avait déjà organisé en 1934, sous la direction de M. Salmony, une exposition très réussie d'art chinois, a réuni cette fois des pièces représentatives de presque toutes les phases de l'art japonais; même les époques préhistoriques si peu connues en Occident y figurent par le prêt de quelques vases *Jômonshiki* (tous malheureusement de même style et même provenance) que le Louvre n'est pas encore en mesure d'exposer; quelques *haniwa* de la collection Shiota et du Metropolitan Museum; des miroirs (dont un à grelots, pl. 2), un *dōtaku*.

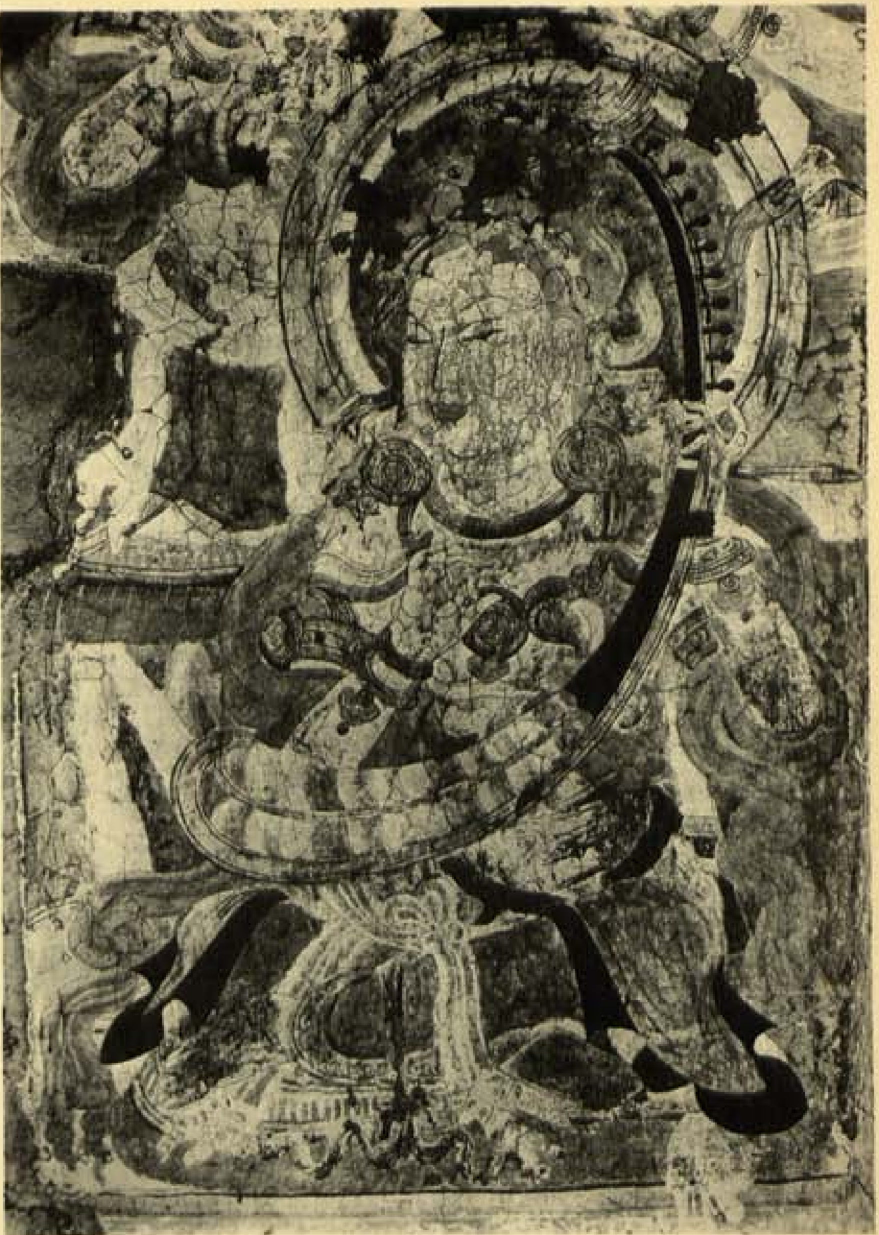
Les notices historiques sont très sommaires. Dire que les Ainus furent les créateurs du *Jômonshiki* est peut-être une affirmation prématurée; leur art actuel s'apparente indiscutablement au *Jômonshiki*, mais il est plausible d'admettre qu'ils furent les héritiers et non les initiateurs de cette tradition. M. Salmony a eu raison d'isoler sous les noms d'époque Hakuhô la fin du VIIe s. et d'époque Kônin le IX^e^s., car elles ont une individualité artistique très marquée. La peinture n° 26, une Benten, se placerait sans doute aux environs de l'an 1000 encore mieux qu'au IXe s. (1) La tête de Lokapāla (31), la *tennin* (34), le Jizô (35), sculptures sur bois appartenant à des musées américains, le Monju, peinture de la coll. H.G. Henderson (43) sont des pièces rares et belles. L'art Tokugawa lui-même est représenté par des œuvres choisies, pl. 29-48. L'université de Mills College et M. Salmony méritent des félicitations.

(1) La rectification a été faite, comme il est dit dans un article de M. Salmony à paraître dans notre prochain numéro.

R.A.A. X. 1. Livraison de mars 1936. — Imprimerie Sainte Catherine, 51, Tempelhof, Bruges (Belgique).



a



b

a. Bäzäklik, grotte numéro 37. Partie de l'ornementation du fond de la grotte.

b. Bäzäklik, grotte numéro 37. Pañcaśikha (?)

(Photos M. O. Williams, National Geographic Society, Washington)



a



b

a. Bäzäklik, grotte numéro 37. Indra (?).

b. Bäzäklik, grotte numéro 6. Partie d'un *parinirvāna*. Brahmanes musiciens

Recherches archéologiques en Asie Centrale (1931)

LE SITE ARCHÉOLOGIQUE DE BÄZÄKLIK

(suite)

Grotte n° 37

Au fond de ce sanctuaire rupestre figurait une représentation de la visite d'Indra et de Pañcaśikha à Indraśailaguhā que Grünwedel (1) tient très justement pour une illustration caractéristique du style tardif (ouïgoure bouddhique), lequel compte de nombreux exemples à Bäzäklik. L'image centrale, traitée en haut relief, a disparu ; mais les figures peintes composant l'entourage du Buddha se trouvent encore *in situ*; elles sont au nombre de huit : quatre de chaque côté. Le quatrième personnage, un *yakṣa*, est surmonté d'un brahmane assis à l'intérieur d'une hutte de feuillage (Pl. XVIII, *a*). L'espace compris entre le bord supérieur de l'auréole et la voûte en berceau de la grotte est occupé par des montagnes traitées en dents de scie ; ça et là apparaissent des singes, « assis dans la posture d'ascètes méditants » (2).

Des huit personnages appartenant directement à l'entourage du Buddha, nous ne retiendrons que les deux qui sont représentés à la partie inférieure de la composition, de part et d'autre de l'image du Maître. Le musicien (Pañcaśikha), touchant de la harpe, est un bon spécimen de cet art bouddhique du xe siècle (Pl. XVIII, *b*), déjà fortement entamé par les influences chinoises et quelque peu banalisé par l'emploi du procédé de reproduction auquel nous avons fait allusion au début de ce travail (3). La divinité (Indra ?) placée à droite du Buddha (Pl. XIX, *a*) porte un diadème déjà différent d'aspect des diadèmes des Bodhisattvas de Ḳïzïl. On doit toutefois noter la persistance d'un élément important de la décoration ; nous voulons parler de l'ornement circulaire, au centre duquel apparaît une partie saillante terminée par une sorte de crochet ; nous retrouverons d'ailleurs cet ornement à Murtuq (Pl. XXV), grotte n° 3. La partie « en crochet » représente manifestement une forme aberrante d'un ornement comportant originairement deux parties distinctes ; une tête de dragon jaillissant de la partie centrale

---

(1) Grünwedel, *A. B. K.*, p. 293.
(2) Grünwedel, *A. B. K.*, p. 293.
(3) Voir *R. A. A.*, IX, 3, p. 129.

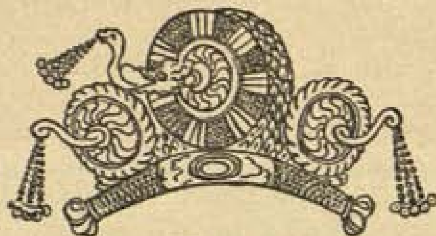


Fig. 11.
Détail d'un diadème
(Subāshi, Mission P. Pelliot).

de l'ornement circulaire médian d'un diadème de Bodhisattva (fig. 11); de la gueule de ce dragon émerge un volatile à bec crochu; ce volatile tient dans son bec une pendeloque composée de perles. Un diadème présentant ce motif singulier orne le chef d'un Bodhisattva représenté sur la paroi de l'un des sanctuaires de Subāshi (Pl. XX), mis au jour par M. Paul Pelliot (1), mais les deux ornements circulaires qui flanquent le motif central (fig. 12) montrent déjà des formes aberrantes « en crochet »; mais les crochets portent, à Subāshi, des pendeloques ce qui n'est pas le cas à Bäzäklik où ils sont dépourvus de tout ornement. L'appauvrissement progressif du motif à mesure qu'on se dirige vers l'Est indique clairement que ce détail d'ornementation a été emprunté à l'Occident. L'art gupta du Nord-Ouest de l'Inde (Mathurā IVme-Vme siècle ap. J.-C.) nous fournit de nombreux exemples de diadèmes de Bodhisattvas pourvus de représentations de lions d'aspect héraldique ou d'animaux fantastiques tenant dans leur gueule des guirlandes ou des colliers de perles. De tels exemples ne sont pas limités à Mathurā; l'art gréco-bouddhique du Nord-Ouest de l'Inde et de l'Afghanistan révèle des motifs d'un aspect identique (2). Notons également que, parmi les objets mis au jour lors des fouilles pratiquées au col de Khair khaneh, en 1934, par la Délégation archéologique française en Afghanistan, figure une tête d'oiseau (fig. 13) tenant des perles dans son bec crochu. La tête, sectionnée à la naissance du cou, provenait de l'ornementation d'un diadème ou d'un collier. Il n'est pas sans intérêt d'observer que la coiffure du sassanide Hormisdas II (300-309 ap. J.-C.) est formée d'un aigle aux ailes éployées tenant dans son bec une perle (3). Oiseau à bec crochu (aigle ou type apparenté), animal fantastique, perles entrent



Fig. 12.
Détail d'un diadème
(art gupta de Mathurā)

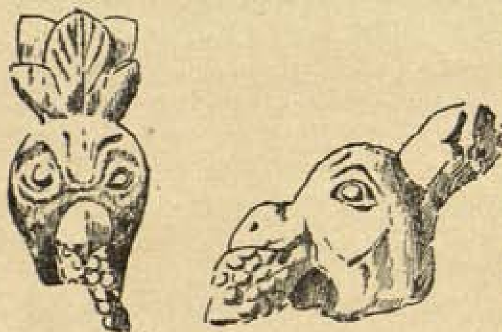


Fig. 13.
Tête d'oiseau provenant des fouilles pratiquées au Khair Khaneh.

(1) M. Paul Pelliot a bien voulu nous autoriser à reproduire ce document inédit; nous lui adressons nos bien vifs remerciements.

(2) J. Barthoux, *Les fouilles de Hadda, III, Figures et figurines* (Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan) Pl. 76, c.

(3) J. de Morgan, *Manuel de numismatique orientale*, f. II, p. 311, fig. 386.



Subāshi. Partie de la décoration peinte d'un sanctuaire, Mission Paul Pelliot.



a



b

a. Bäzäklik, grotte numéro 6. Partie d'un *parinirvāṇa*, Brahmanes musiciens.
(Photo M. O. Williams, National Geographic Society, Washington)

b. Bäzäklik, temple numéro 7. Fragment de la décoration de la paroi latérale droite.

dans l'ornementation du diadème des Bodhisattvas dans l'Inde du Nord, l'Inde du Nord-Ouest et l'Afghanistan. La déformation subie par le thème dragon — oiseau à bec crochu dans certains sites du Turkestan oriental chinois (Ḳïzïl-Bäzäklik), voire au Japon (fig. 14) (1), montre que les éléments décoratifs encore nettement indiqués à Subāshi (Nord de Ḳïzïl, Pl. XX et fig. 11) représentent dans ce site l'aboutissement d'éléments iraniens (aigle tenant une perle du diadème de Hormisdas II, oiseau à bec crochu du Khair khaneh, fig. 13) et indiens (prolifération des perles, disposition en collier) amalgamés au début du IVe siècle de l'ère chrétienne.

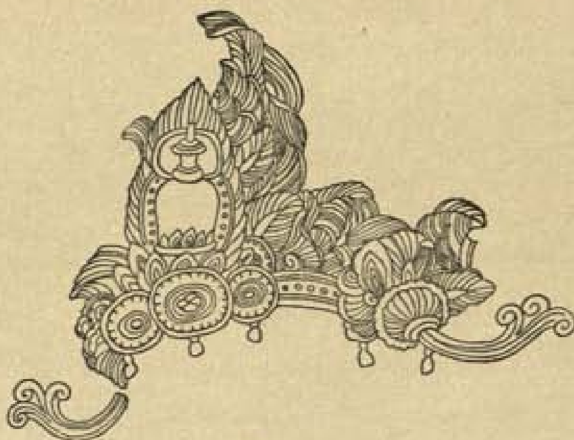


Fig. 14.
Détail d'un diadème *(Japon, collection H. Vever)*.

Il nous a paru intéressant de suivre, au moyen d'exemples caractéristiques, le cheminement de ces motifs.

Grotte n° 6.

Le fragment que nous reproduisons ici (Pl. XIX *b*, XXI *a*) orne encore la partie gauche du déambulatoire de la grotte n° 6 (2); il appartient, en tant que scène accessoire, à un *parinirvāṇa* du Buddha représenté au fond du sanctuaire; on aperçoit des musiciens, d'allure grotesque et le moine Subhadra, la tête couverte d'un voile. La composition illustre de la façon la plus nette ce que nous avons eu l'occasion de dire en abordant certains aspects décadents de l'art de Bäzäklik. Il n'est pas un trait, dans le rendu du détail anatomique qui ne représente, servilement appliqués, des procédés simplifiant à l'excès la tâche de l'artisan (représentation schématique de certains détails de l'ossature, des articulations). Il nous paraît superflu de multiplier ici les exemples illustrant ces tendances. Nous nous contenterons de donner (Pl. XXI *b*, XXII *a*) un autre aspect des « procédés » en usage à Bäzäklik. Cet exemple est emprunté à la grotte n° 7 (paroi latérale droite par rapport à la statue adossée à la paroi du fond). La décoration peinte de ce sanctuaire comprenait un grand nombre de divinités śivaïtes et des représentations démoniaques. Grünwedel donne un dessin au trait du personnage occupé à battre le tambour (3) (voir notre Pl. XXI*b*). Nul doute que nous n'ayons affaire à un poncif; mais ici l'artisan ne semble pas avoir usé d'un patron; se fiant à sa mémoire et à une étonnante virtuosité dans le maniement du pinceau, il a tracé, sans qu'intervienne le moindre

(1) Nous remercions vivement M. H. Vever de nous avoir autorisé à reproduire ce détail d'après une peinture bouddhique japonaise de sa collection.
(2) Reproduit par Sir M. Aurel Stein dans *Innermost Asia*, vol. II, fig. 318, (face à la page 634).
(3) Grünwedel, *A. B. K.*, fig. 527, p. 248.

repentir, une image pleine de verve. Si le métier de l'artisan est impeccable, le don d'invention est nul. Nous retrouvons, traités avec plus d'adresse (Pl. XXII *a*), certains détails qui nous apparaissent schématisés à l'excès dans les peintures tributaires d'un emploi exclusif du patron, ce qui est le cas pour le Vajrapāṇi de la grotte 19. Le rendu des bajoues ou fanons y est l'objet d'une déformation quasi aberrante (Pl. XXII*b*). Les dernières en date des peintures de Bäzäklik sont littéralement baclées, exécutées par des artisans sans conscience et sans goût, couvrant hâtivement les parois des grottes d'images banales inlassablement répétées (Pl. XXIII) (Grotte n° 1).

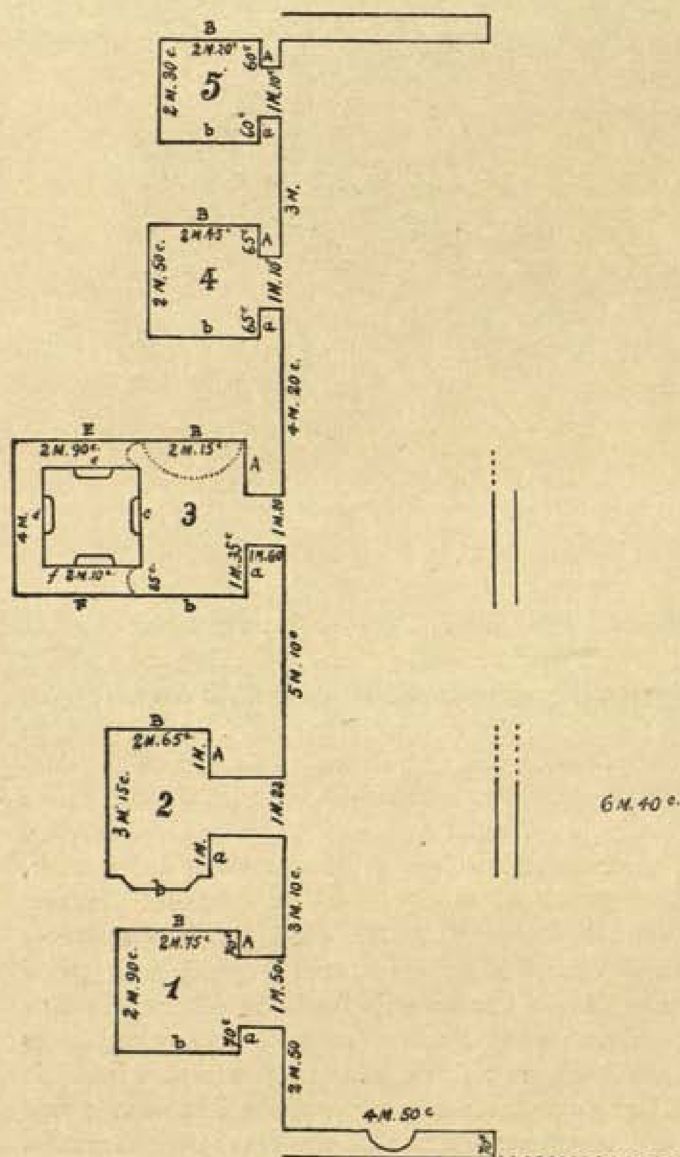


Fig. 15.
Plan des cinq premières grottes de Murtuq *(2ème fondation d'après Grünwedel)*

LE SITE DE MURTUQ

A cinq kilomètres environ de Bäzäklik, au pied des collines qui limitent au Sud et au Sud-Ouest la vallée de Murtuq, se trouve un groupe de sanctuaires bouddhiques. Cet ensemble, étudié par Grünwedel, figure dans les *Altbuddhistische Kultstätten* sous la désignation Murtuq, 2e fondation *(Anlage)* (1); ce site n'est autre que le Besh

(1) GRÜNWEDEL, *A. B. K.*, p. 301.



a



b

a. Bäzäklik, temple numéro 7.

(Photo M. O. Williams, National Geographic Society, Washington)

b. Bäzäklik, grotte numéro 19. Vajrapāṇi.



a



b

a - b. Bäzäklik, grotte numéro 1. Partie de la décoration du déambulatoire.

(*Photo M. O. Williams, National Geographic Society, Washington*)

Bukha ou Besh Kha(n) de Serge d'Oldenbourg (1) et de Sir Aurel Stein.

Grünwedel donne dans l'ouvrage précité le plan de cinq sanctuaires rupestres (2) et la reproduction en photogravure d'une construction en plein air, aux trois quarts détruite, faisant face aux entrées des grottes. Nous avons pu, notre travail à Bäzäklik une fois terminé, procéder à un relevé photographique partiel des peintures murales figurant *in situ*. Les grottes sont, en réalité, au nombre de sept (3). Les entrées des nº 6 et 7 étaient encore partiellement obstruées au moment de notre passage (fin novembre 1931). Ces deux grottes, sur les parois desquelles nous n'avons relevé aucune trace de décoration peinte, n'ont jamais été aménagées en sanctuaires.

La décoration peinte de la grotte nº 1 (voir fig. 15) a été l'objet d'une destruction totale. Des vestiges subsistent encore dans la grotte 2, en particulier un médaillon circulaire bordé de pétales de lotus stylisés. Cinq personnages sont représentés à l'intérieur de ce médaillon (4); à savoir le Bodhisattva Siddhārtha montant un cheval blanc et quatre fidèles agenouillés.

Grotte nº 3.

Le sanctuaire le plus intéressant est indiscutablement le nº 3, voûté en berceau et pourvu d'un déambulatoire. Bien que sa décoration peinte présente de nombreuses lacunes, on peut, grâce à « l'état des lieux » dressé par Grünwedel, restituer la plus grande partie de l'ordonnance primitive du dispositif iconographique. Nous limiterons notre étude aux parties les mieux conservées. Le Bodhisattva Kṣitigarbha (chinois : Ti-tsang; japonais : Jizō), dont on connaît le rôle bienfaisant de divinité psychopompe, d'intercesseur auprès des juges infernaux, occupait la place d'honneur et se présentait sous l'aspect d'un moine (et non d'un Buddha) porteur du *khakkara* (5). Cette figure centrale, mentionnée par Grünwedel, était représentée au-dessus de l'entrée du sanctuaire; elle a disparu dans le même temps que deux autres motifs; à savoir le lampadaire en forme d'arbre (nº 1 du schéma de la figure 16) et les deux personnages libérant des pigeons ou des tourterelles (6) (nº 3 du schéma); ces représentations évoquaient vraisemblablement des pratiques funéraires. Tous les assistants de gauche ont également disparu; mais comme la composition se trouvait être ordonnée symé-

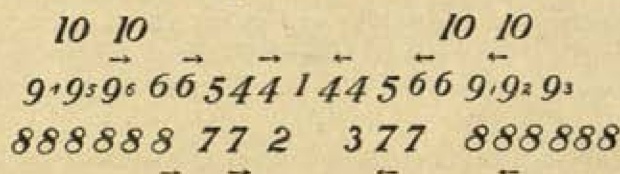


Fig. 16.
Schéma du dispositif iconographique au-dessus de l'entrée de la grotte numéro 3 Murtuq *(2ème fondation, d'après Grünwedel)*

(1) Serge d'Oldenbourg, op. cit., p. 48.
(2) Grünwedel, *A. B. K.*, p. 302, fig. 614 C.
(3) Six d'après Sir Aurel Stein, *Innermost Asia*, vol. II, p. 636.
(4) Grünwedel, *A. B. K.*, p. 302, fig. 615; S. d'Oldenbourg, *op. cit.*, Pl. XLVII; cf. Von Le Coq, *Spätantike*, vol. VII, Pl. 32 a; cf. fig. 49, p. 66; S. d'Oldenbourg, *op. cit.* Pl. XXXII.
(5) Grünwedel, *A. B. K.*, p. 303.
(6) Grünwedel, *A. B. K.*, fig. 616 et fig. 617, p. 304.

triquement par rapport au personnage central ; la partie préservée (Pl. XXIV) nous permet une restitution aisée de l'ensemble. Les personnages représentés à la droite du Bodhisattva (Pl. XXIV *a*) sont agenouillés, à l'exception cependant d'une divinité nimbée et auréolée qui se tient debout (n° 5 du schéma). Deux moines apparaissent à l'extrémité droite de la rangée supérieure de personnages agenouillés (n° 6, 6 du schéma). Les trois autres figurants de cette rangée sont des donateurs nimbés (1) revêtus de l'armure, leurs épaules sont couvertes d'un léger manteau. La coiffure des n° 9_6 et 9_4 mérite de retenir notre attention (2). Le n° 9_6 porte une sorte de mitre blanche flanquée de deux ailes rappelant par leur stylisation caractéristique celles qui ornent la coiffure de certains rois sassanides à partir du règne de Hormisdas II (302-309 ap. J. C.) Dans la coiffure du donateur 9_4 figurent également deux ailes et, entre les deux ailes, l'ornement circulaire que nous retrouvons dans la coiffure des donateurs de la rangée inférieure. La monotonie de l'accoutrement est heureusement rompue par l'alternance des teintes claires et sombre des manteaux.

Des deux scènes figurées qui ornent la paroi opposée au-dessus de l'entrée et de la sortie du déambulatoire, nous ne retiendrons que celle qui se trouve à droite (Pl. XXIV *b*, XXV*a*). Un Buddha, auréolé et nimbé, assis à l'européenne sous un arbre rappelant par ses fleurs à larges corolles et ses lourdes grappes l'arbre sacré de la grotte 25 de Bäzäklik, accueille et réconforte un personnage agenouillé, d'une effrayante maigreur, simplement vêtu d'un pagne. Grünwedel, qui nous donne une excellente description de la scène (3), remarque très justement que nous devons nous trouver en présence d'un défunt, vraisemblablement d'un damné famélique *(preta)*. L'hypothèse paraît d'autant plus plausible que le Buddha semble, en effet, occupé à rafraîchir les lèvres du personnage agenouillé. Un Bodhisattva, qui se tient debout derrière le *preta*, verse sur la main gauche du Buddha le contenu d'une aiguière. Le Bodhisattva porte une *dhoṭī* de couleur sombre, et, couvrant cette *dhoṭī* à hauteur des hanches, une pièce d'étoffe de nuance plus claire. Deux écharpes longues et minces couvrent les épaules et retombent le long du torse et des bras. Le diadème est du type habituel, à ornement circulaire. Un second Bodhisattva agenouillé, les mains jointes, ne participe pas directement à l'action. Le traitement du détail anatomique — et cette observation vise aussi bien le Buddha que les deux Bodhisattvas —, évoque, en dépit d'un linéarisme un peu lourd, des antécédents indiens d'assez basse époque, spécialement certaines miniatures indiennes et népalaises du xme siècle(4). Cette persistance de l'influence indienne est particulièrement remarquable dans le cas qui nous occupe puisqu'il s'agit d'un ensemble archéologique complètement investi par les influences chinoises. Murtuq représente, dans le cheminement des influences indiennes en direction de la Chine, un jalon important ; c'est en effet par des intermédiaires de cet ordre

(1) En Asie centrale, les donateurs sont fréquemment représentés nimbés.

(2) GRÜNWEDEL, *A. B. K.*, fig. 619, p. 304.

(3) Les photographies reproduites (Pl. XXIV-XXV *a*) sont inédites ; elles complètent les dessins au trait exécutés par GRÜNWEDEL. Voir *A. B. K.*, fig. 621, p. 305 et 306.

(4) A. FOUCHER, *Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde d'après des documents nouveaux*, Paris 1900, Pl. III, n° 1 et Pl. X, n° 4.



a



b

Murtuq, grotte numéro 3 : *a*. Partie de la décoration peinte au dessus de l'entrée de la grotte.

(Photo M. O. Williams, National Geographic Society, Washington)

b. Partie de la décoration peinte au-dessus de la sortie du déambulatoire.

(Photo L. Morizet, Mission Citroën Centre Asie)



a



b

a. Murtuq, grotte numéro 3. Partie de la décoration peinte au-dessus de la sortie du déambulatoire.
(Photo M. O. Williams, National Geographic Society, Washington)

b. Murtuq, Bodhisattva à la voûte de la grotte numéro 3.

que l'art bouddhique de l'Inde a pu atteindre la Chine des T'ang (1).

La décoration de la voûte en berceau du sanctuaire n° 3 est bien conservée. Un Bodhisattva commande le dispositif iconographique de la voûte (Pl. XXV *b*). Ce personnage est représenté de face, assis à l'orientale sur un trône de lotus, accosté de deux *haṃsas*. L'auréole en forme de *cintamaṇi* comporte un remplissage de rais multicolores et elle est bordée d'un décor de flammes et de nuages stylisés. Cette auréole se détache sur le fond blanchâtre d'un grand cercle. Le Bodhisattva porte un diadème muni de trois ornements circulaires associés. Un peu au-dessus des tempes apparaissent deux autres ornements circulaires pourvus du crochet (fig. 17). De part et d'autre du diadème s'échappe une longue écharpe noire qui s'enroule autour des bras; les extrémités de ce vêtement s'étalent en sinuant au-dessus des cuisses. Une autre écharpe, blanche celle-là, couvre les épaules et une partie de la poitrine. Une *dhoṭī* dissimule la partie inférieure du corps. Des parures sont du type habituel. Le visage large et le cou puissant sont en contraste marqué avec les épaules étroites et tombantes. Les mains, paumes superposées, pouces opposées, esquissent une *mudrā* inédite. Bien que très indienne d'aspect cette représentation s'avère bien inférieure au Bodhisattva de Subāshi, à l'élégance adjantesque (Pl. XX). Le modelé a complètement disparu, la pose est figée, le linéarisme des contours sans souplesse. Cette image centrale plaquée contre un disque pâle, supportée par deux *haṃsas* doit représenter quelque divinité psychopompe. Ce disque blanchâtre peut être celui de la lune. On sait, par ailleurs, que les *haṃsas* sont toujours associés aux représentations lunaires (voir les têtes de *haṃsas* surgissant du croissant lunaire et ornant le diadème d'un Bodhisattva, grotte des statues, Ḳïzïl, fig. 18; également le vol de *haṃsas* se dirigeant de la lune vers le soleil, au sommet de la voûte d'une grotte de Ḳïzïl, document inédit de la Mission Pelliot (Pl. XXVI *a*) et les *haṃsas* représentés à Bāmiyān près du dieu lunaire, (*Antiquités bouddhiques de Bāmiyān*, Pl. XXII). Ces derniers détails, ajoutés aux constations que nous avons déjà pu faire (représentation du Bodhisattva Kṣitigarbha, du Buddha réconfortant le *preta*), montrent que l'iconographie du sanctuaire n° 3 de Murtuq répond à des préoccupations eschatologiques très nettes.

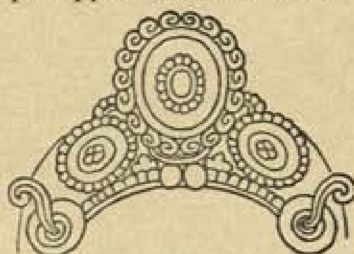


Fig. 17.
Détail d'un diadème (*Murtuq, grotte numéro 3, 2ème fondation*).

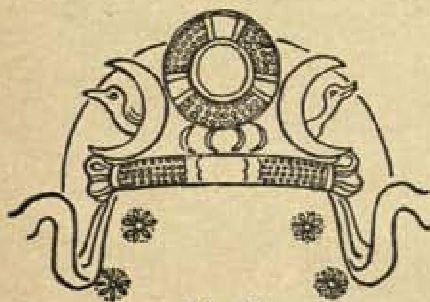


Fig. 18.
Détail d'un diadème (*Kïzïl, grotte aux statues*).

Le Bodhisattva central est encadré par une série de Bodhisattvas assis ou agenouillés sur des socles de lotus; ils sont représentés de face ou de trois quarts, exécutent des *mudrās* ou tiennent des fleurs. Des ornements feuillus sortant des socles de lotus

(1) Voir TOKIWA et SEKINO, *Buddhist Monuments in China*, vol. I, Pl. 41, tranche de la stèle dite de Ta-che (736 ap. J.-C.).

encadrent les Bodhisattvas (Pl. XXVI *b*, XXVII *a*). Tous ces ornements sont solidaires, en ce sens qu'ils sont engagés les uns dans les autres. Des petits Bodhisattvas miniaturés apparaissent, séparant les parties extrêmes des ornements feuillus. Le coloris est léger, sans monotonie, abondant en touches d'un vert délicat et d'un jaune très clair. Cette décoration rappelle les ornements feuillus de Toyuk-Mazar (1) et de Schortshuq (2); mais dans ce dernier site, ces ornements sortent d'un vivier où s'ébattent de petits *nāgas* et des canards.

Grotte N° 4

Ce sanctuaire sur plan carré, couvert en coupole, apparaît très endommagé. De la décoration, décrite par Grünwedel (3), ne subsistent plus que des éléments très fragmentaires correspondant à la reproduction donnée par le savant archéologue allemand dans les *Altbuddhistische Kultstätten* (4) : un rinceau et dans le rinceau un Bodhisattva nimbé, assis jambes croisées, simplement vêtu d'un pagne et d'une légère écharpe (Pl. XXVII *b*). La décoration peinte de la grotte n° 5 apparaît gravement endommagée.

Colpach, Juin 1936. J. Hackin.

(1) F. H. Andrews, *Catalogue of Wall-paintings from ancient Shrines in Central Asia and Sīstān*, Delhi 1933, Pl. II.

(2) Grünwedel, *A. B. K.*, p. 207, fig. 461; Serge d'Oldenbourg, *op. cit.*

(3) Grünwedel, *A. B. K.*, p. 307.

(4) Grünwedel, *A. B. K.*, p. 307, fig. 623.



a



b

a. Kīzīl, grotte P, d'après classement Pelliot. Décoration peinte de la voûte.

(Photo Mission Pelliot)

b. Murtuq, grotte numéro 3. Détail de la décoration de la voûte.



a



b

a. Murtuq, grotte numéro 3. Détail de la décoration de la voûte, d'après une copie exécutée sur place par A. Iacovleff.
b. Murtuq, grotte numéro 4. Détail de la décoration peinte de la voûte.

(*Photo M. O. Williams, National Geographic Society, Washington.*)

Matériaux pour servir au classement des Textiles Égyptiens postérieurs à la Conquête Arabe

(suite)

C

Les fragments décrits sous A et B font partie du vêtement copte, mais très vite après la conquête on trouve des éléments du costume arabe. Le Musée Arabe possède un tissu de lin épais, orné d'une bande rouge à médaillons (pl. XXVIII, C 9, nº 10.846, nº 3 du Catalogue des Gobelins). D'après l'inscription il s'agit d'un turban tissé en 707. Presque tous les documents que nous avons à examiner sous C procèdent du même type. Il s'agit toujours d'une pièce de toile ou de laine, terminée le plus souvent par des franges et décorée par des bandes transversales exécutées en laine et en soie d'après le procédé des Gobelins. Dans la suite on va appeler toutes ces pièces « écharpes » sans essayer d'établir quel a été leur usage réel.

Nous allons commencer par les fragments qui, aussi bien dans leur style que dans les coloris, conservent la tradition copte. Le rouge des bandes en gobelin est le lac-dye, sauf exceptions indiquées.

1. Bande (Louvre 10.128, T. C. L. pl. 45, droite), longue de 79 cm. large de 4 cm. dans tissu de lin grossier; chaine deux gros fils réunis, lin, tors. g.; fond général de la bande rouge bleuté, tors. g.; médaillons avec deux coqs affrontés, chien (?), deux poissons superposés, etc...; fond des médaillons, bleu vert ou bleu clair alternant avec rouge (pl. XXVIII, C 1).

2. Bande (Louvre T. C. L. pl. 40 en bas) à fond rouge dans toile lin. Chaine lin tors. g., deux fils réunis. Médaillons avec poissons ou rosaces, séparés par motif végétal très stylisé (pl. XXVIII, C 2).

3. Bande (Louvre 10.216, T. C. L. pl. 41, en bas) dans toile grossière (pl. XXVIII, C 3). Fond rouge, médaillons avec oiseau isolé ou oiseaux affrontés ou motifs géométriques, séparés par ornements végétaux à feuilles rectangulaires vertes ou bleues.

4. Fragment d'une écharpe large de 112 cm. en toile lâche (pl. XXVIII, C 4, Coll. R. P.). A 10 cm. de la frange, se trouve une bande à fond rouge, médaillons très aplatis avec oiseaux ou végétaux stylisés; les médaillons sont bordés de perles et séparés par des motifs foliacés vert et jaune.

5. Grand fragment d'écharpe (pl. XXVIII, C 5, Coll. R. P.), large de 88 cm.

en toile de lin. Semis de fleurs rouges avec vert, rose et blanc (lin); bande de 5 cm. à fond rouge; poussins de couleurs alternantes affrontés des deux côtés d'un végétal vert et jaune. Bordure de la bande : rouge avec succession de carrés jaunes.

6. Bande assez grossière de couleur brun-rouge, large de 10 cm. (pl. XXVIII, C 6, Coll. R. P.) qui a dû être encastrée dans une écharpe en lin de couleur beige. Dans la partie centrale alternent des personnages de face, à jambes écartées et bras levés, avec des animaux qui retournent la tête. Le rouge de cette bande est teint à la garance, ce qui correspond à la médiocrité de l'exécution.

Les bandes qui vont suivre sont tissées dans des « écharpes » en laine ou épaisse et duveteuse, ou alors lâche; cette laine est rarement de couleur naturelle, le plus souvent elle est teinte en rouge foncé ou en noir; quelquefois, la teinte rouge a été donnée après tissage, elle s'arrête alors à une petite distance de la bande en gobelin. La teinte rouge ne s'arrête du reste pas brusquement, il y a une zone dégradée; l'effet obtenu rappelle grossièrement les zones ombrées caractéristiques pour la Syrie du IIIe Siècle (voir R. A. A. VIII, p. 87 et R. P., *Textiles de Palmyre*, 1934, p. 38 et ailleurs). Des pièces ainsi décorées sont allées en Crimée et même au Turkestan; il est possible qu'on ait cherché à les imiter d'une façon économique.

7. Grand fragment d'écharpe beige, duveteux (Louvre) pl. XXVIII, C 7; la tête est consolidée par une grosse torsade fournie sans doute par les fils de la chaine; largeur actuelle 55 cm. Deux bandes en gobelin, la plus importante (larg. 4 cm.) à hexagones renfermant des croix à bouts élargis alternant avec des oiseaux verts. Les fils blancs qui dessinent les contours des hexagones etc... sont en soie; ce n'est pas de la broderie, mais ces fils passent sur beaucoup plus de fils de chaine que les autres trames de la bande.

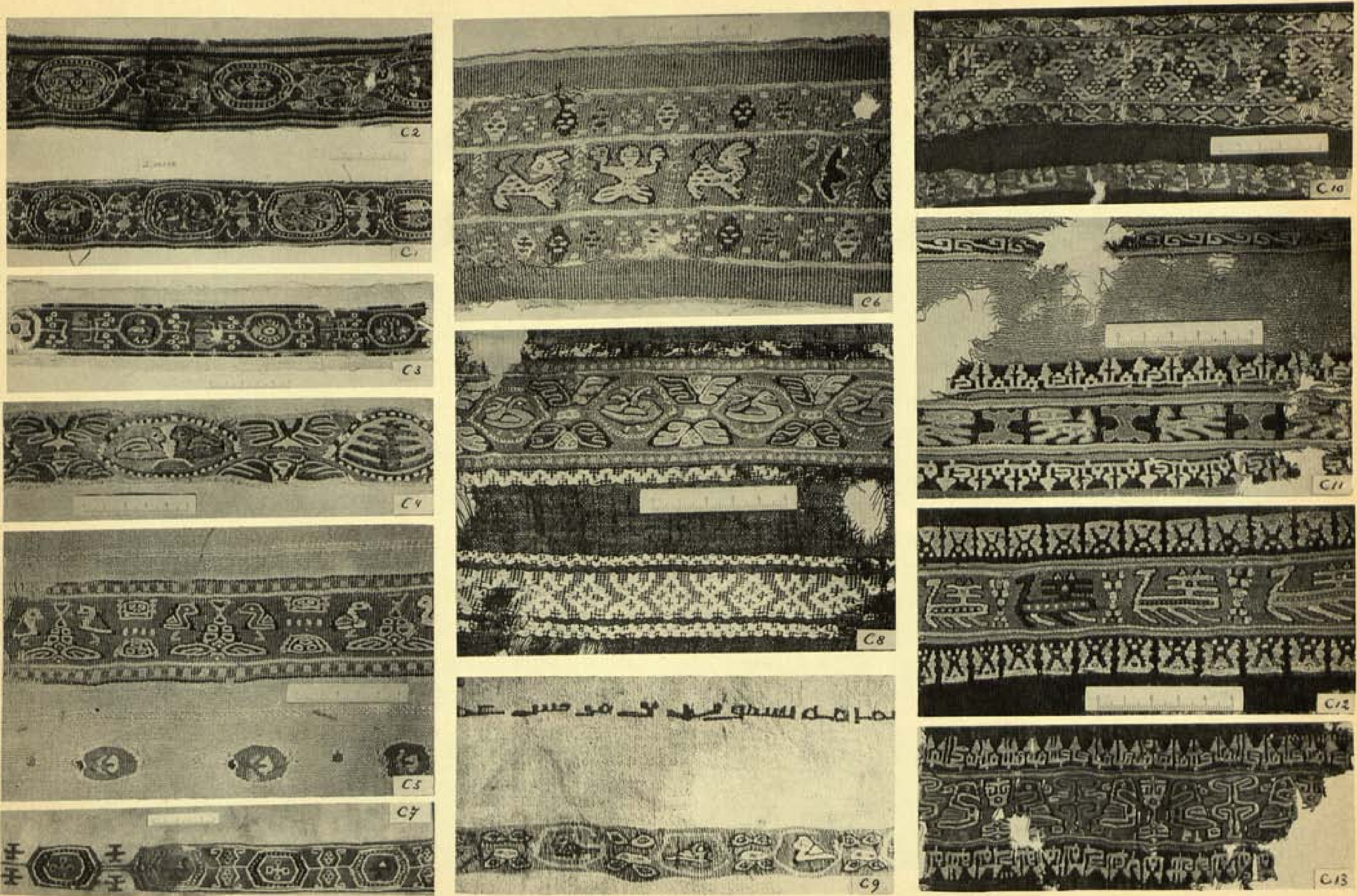
8. Bout d'écharpe en tissu très lâche, noir (pl. XXVIII, C 8, Coll. R. P.), frange; plusieurs bandes tissées en soie blanche formant des dessins géométriques; bande gobelin fin, large de 4 cm., médaillons avec cygnes, tous tournés dans le même sens; les médaillons sont séparés par des motifs foliacés vert foncé et vert clair, analogues à ceux plus grossiers du n° 4 ci-dessus.

Les documents suivants portent tous des caractères arabes disposés en bandes ou en encadrement des bandes décoratives. Nous plaçons en tête le n° 10.846 du Musée du Caire, dont l'inscription très fine donne la date de 707.

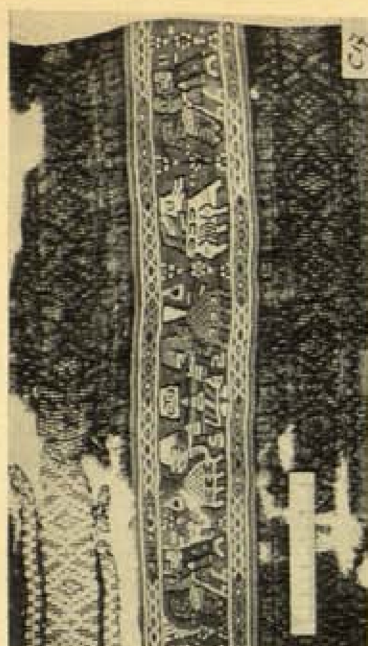
9. Tissu de lin (Musée du Caire 10.846) (pl. XXVIII, C 9) à tête frangée, avec bande rouge décorée d'hexagones plus ou moins arrondis dont chacun renferme un oiseau; ils sont séparés par des ornements géométriques. Oiseaux et hexagones sont exécutés de façon assez molle. Lac-dye.

10. Tissu épais, brun rouge, reps de laine, gratté (pl. XXVIII, C 10, Coll. R. P.); bande de 15 mm., fond vert, caractères beiges; bande de 55 mm. avec losanges multicolores formant mosaïque, ces losanges sont garnis de pois rouges, noirs ou beiges. Le rouge de la bande gobelin est le lac-dye.

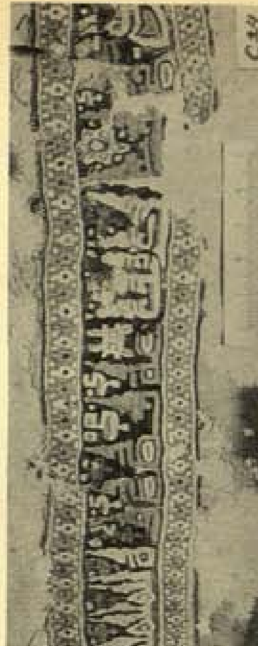
11. Bout d'écharpe en tissu lâche rouge (pl. XXVIII, C 11, Coll. R. P.) Frange, bande étroite décorée de ∽ allongés, autre bande sur fond noir encadrée d'une inscription blanche sur fond noir; la forme pyramidale des hampes correspond au type du Fayoum. Cette inscription est formée de mots qui se répètent.



Bandes décoratives appartenant au costume musulman des premiers siècles après la conquête.



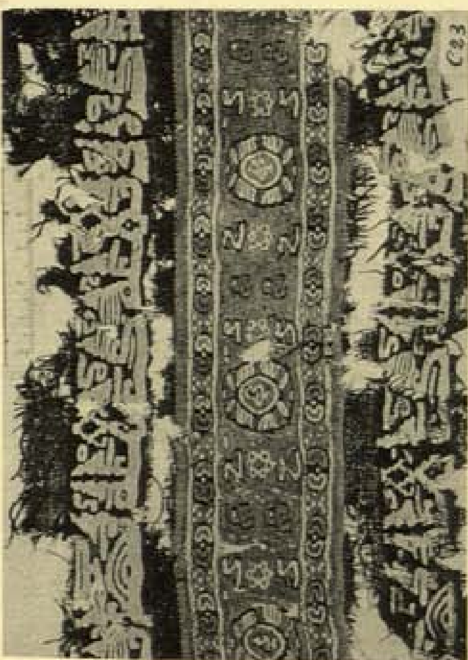


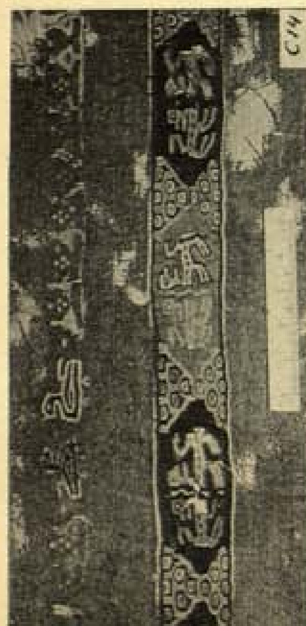






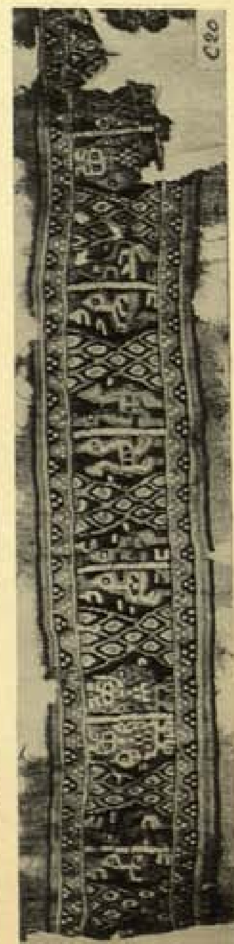












Bandes décoratives musulmanes du IXe et du Xe siècle.

La bande elle-même est à fond noir, elle renferme des quadrupèdes géométrisés placés des deux côtés d'un arbre rudimentaire, les arbres sont verts bordés rouge, les animaux orange ou blancs, également avec bordure rouge. Ces bordures rouges sont teintes au lac-dye, la trame du tissu au contraire est teinte à la garance, on voit par là nettement la valeur relative des deux colorants.

12. Bande (pl. XXVIII, C 12, Coll. R. P.) à fond rose encadrée d'une bordure décorative de caractères du type Fayoum. Quadrupèdes très géométriques marchant dans le même sens. Le rouge est du lac-dye. La base des caractères est opposée à la bande. La largeur de la pièce en laine noire assez serrée est de 56 cm.

13. Tissu lâche noir (pl. XXVIII, C 13, Coll. R. P.) avec deux bandes; la plus importante (larg. 4 cm.) est à fond rouge, deux oiseaux verts à bordure jaune sont placés des deux côtés d'un personnage schématique. Encadrement de caractères du type Fayoum, posés sur le bord de la bande. Le colorant rouge est du kermès.

14. Tissu lâche (pl. XXIX, C 14, Coll. R. P.) rouge (garance). Frange, rang de caractères qui se répètent (type Fayoum); bande à hexagones alternativement rouges ou noirs, garnis de chiens affrontés retournant la tête. Couleurs alternantes; lac-dye.

15. Fragment d'écharpe (pl. XXIX, C 15, Coll. R. P.) tissu noir (indigo) lâche; bande à fond rouge, animaux de mauvais style affrontés; bordure de grands caractères blancs (lin) type du Fayoum; lac-dye.

16. Tissu noir lâche (pl. XXIX, C 16, Coll. R. P.). Gobelin fin, inscription posée sur le bord de la bande, les caractères de plusieurs couleurs, jaunes, rouge et vert. La bande elle-même à fond rouge (lac-dye), chameaux et cavaliers très stylisés.

17. Tissu lâche noir (pl. XXIX, C 17, Coll. R. P.) bande rouge encadrée de deux bordures brodées de soie blanche (voir nº 8 ci-dessus). La bande elle-même, large de 4.5 cm. est très fine; personnages de face tenant deux chameaux, et autres scènes très déformées. Lac-dye. Pas d'inscription, mais les figures sont bien du type Fayoum.

18. Grand fragment d'écharpe noire (pl. XXIX, C 18 a et b, Coll. R. P.), tissu lâche. Une lisière et une tête conservée; larg. 54, long., comptée de la naissance de la frange 44 cm. A 6 cm. de la frange, bande avec inscriptions du type Fayoum posées sur la bande, médaillons à animaux; à 25 cm. de cette bande un rang d'hexagones à animaux et dessins géométriques, reliés entre eux; lac-dye.

19. Fragment d'écharpe noire lâche (pl. XXIX, C 19, Coll. R. P.), bande à fond rouge, hexagones partagés en quatre, oiseaux ou étoiles à six branches dans chaque secteur. Inscription blanche (type du Fayoum), la base des caractères est opposée à la bande. Lac-dye.

20. Fragment (pl. XXIX, C 20, Coll. R. P.) de tissu lâche rouge (garance), la teinte s'arrête à 2 cm. de la bande, celle-ci a 45 mm. de large, fond noir, coqs affrontés, personnages de face. Pas d'inscription. Le rouge de la bande gobelin est du lac-dye.

21. Bande analogue (pl. XXIX, C 21, Coll. R. P.) Oiseaux à panache affrontés. Chaque groupe séparé des voisins par un dattier dont les fruits sont alternativement

placés en dessous et en dessus du feuillage; très peu de rouge, larg. 32 mm. (1).

22. Bout d'écharpe (pl. XXX, C 22, Coll. R. P.) de tissu lâche noir à frange. La bande principale a une largeur variant entre 42 et 60 mm. Oiseaux se suivant, de forme identique, mais de couleur alternante, rouge ou bleue. Encadrement de caractères jaunes sur fond rouge. Type du Fayoum.

Ici encore une fois, nous avons le mang-koudou comme colorant rouge.

23. Tissu lâche noir (pl. XXIX, C 23, Coll. R. P.) bande à fond rouge, dessin menu, médaillons, oiseaux, étoiles à six branches, deux inscriptions (souhaits) du type Fayoum, placées dans le même sens. Le noir est de la garance sur indigo. Le rouge de la bande est du lac-dye.

24. Extrêmité d'une écharpe rouge (garance) (pl. XXIX, C 24, Coll. R. P.) à frange. La teinte s'arrête à 1 cm. de chaque côté d'une bande à fond noir qui ne renferme qu'une inscription du type Fayoum; les mots sont alternativement bruns et blancs, les vides étant remplis par de petits oiseaux et des étoiles. Très peu de rouge dans la bande gobelin; pas examiné.

25. Bande fine, larg. 36 mm. (pl. XXX, C 25, Coll. R. P.), chaine noire en laine; oiseaux à peine reconnaissables, affrontés, couleurs alternantes, rouge, bleu et blanc, bordure poste modifiée. Lac-dye.

26. Morceau de toile, 47 cm. sur 20 (pl. XXX, C 26, Coll. R. P.) motifs géométriques brodés à la soie placés entre deux inscriptions qui répètent le même texte arabe; les caractères de couleur bleu vert ont 30 mm. de haut. D'après leur forme M. Wiet estime que cette pièce vient de Mésopotamie et qu'elle n'est guère antérieure au XIIe siècle. Kermès.

27. Fragment de toile haut de 12 cm., long de 31 cm. (pl. XXX, C 27, Coll. R. P.). Trois compartiments de forme hexagonale; chacun avec deux oiseaux affrontés et simplifiés à l'extrême. Les couleurs sont peu nombreuses; en dehors du brun clair de la toile il y a un brun foncé et un rouge (lac-dye).

28. Grand fragment (Coll. R. P.) de toile fine, lâche, brune, large de 62 cm., les deux bords manquent. A 1 cm. de la longue frange une bande de 6 mm. avec traces de trame en soie rouge; 18 cm. plus loin inscription en lettres coufiques rouges tissées en gobelin de soie sur toute la largeur du fragment; les têtes des lettres sont tournées vers la frange. Lac-dye. Voici la traduction de l'inscription, dont nous reproduisons la fin pl. XXXII, C 28 :

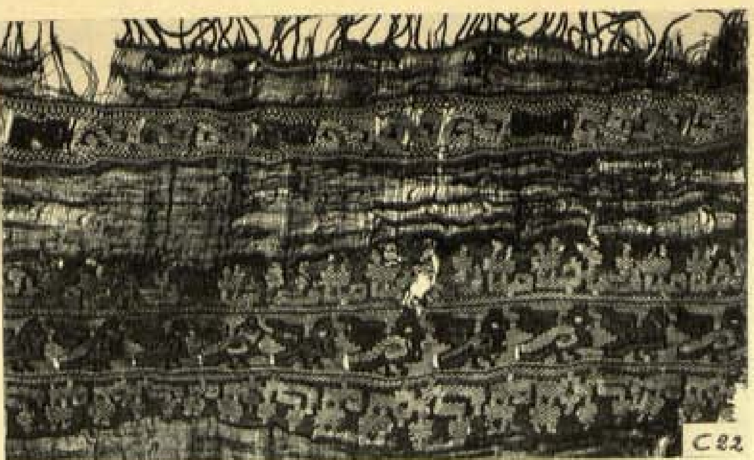
« ... *(Que Dieu accorde Sa bénédiction à Mahomet), le sceau des prophètes!* » *Bénédiction de Dieu à l'esclave de Dieu Abul-'Abbas Muhammad, l'imam al Radi* » *billah, émir des croyants, que Dieu prolonge sa durée. Voici ce que le vizir Abul-Fath* » *al-Fadl, fils de Dja 'far, — que Dieu le soutienne! — a ordonné de faire dans l'atelier* » *privé de tissage M (isr)...* » (2) Il s'agit donc du calife abbasside Radi (934-940) (3).

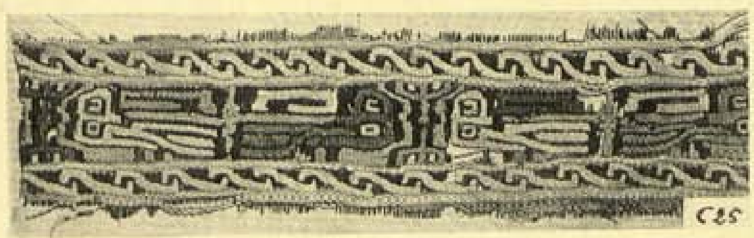
(1) G. Merlange a décrit une bordure analogue (Coll. Elsberg) dans le *Bull. of the Needle and Bobbin Club N. Y.* XII, 1928, p. 10, N° 2.

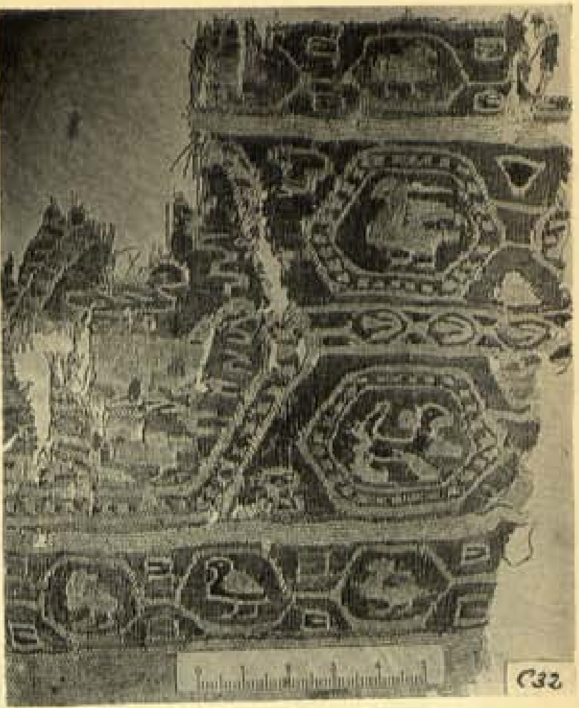
(2) M. G. Wiet à l'amabilité duquel nous devons cette traduction ajoute que plusieurs textes au nom de ce calife et de son vizir figurent dans le Répertoire chronologique d'Epigraphie arabe, IV, nos 1292 à 1296.

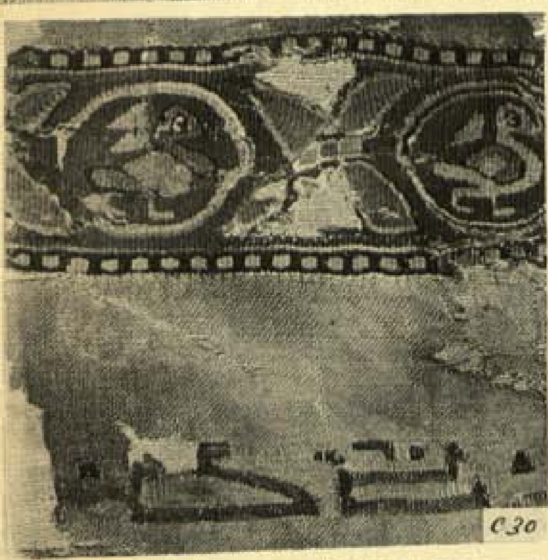
(3) Voir pour une inscription très analogue E. Kühnel, *Zur Tirâz-Epigraphik der Abbassiden und*

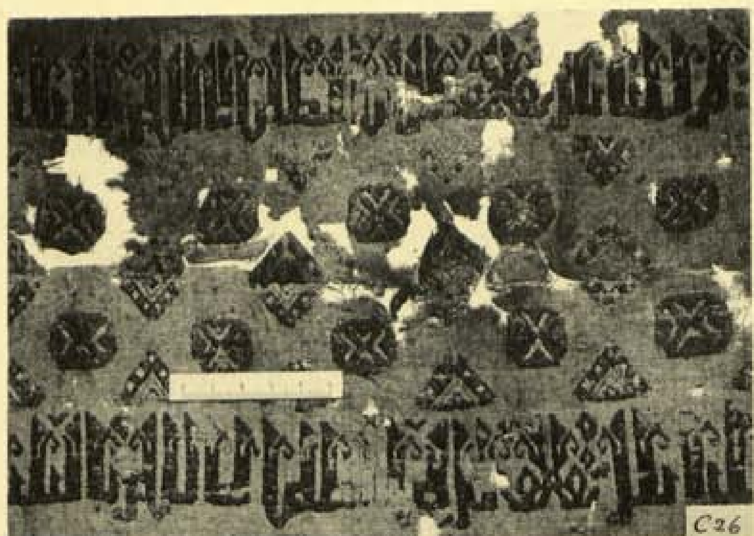


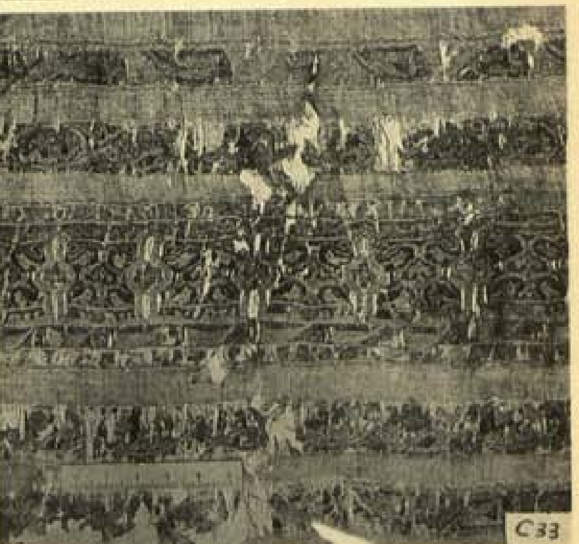


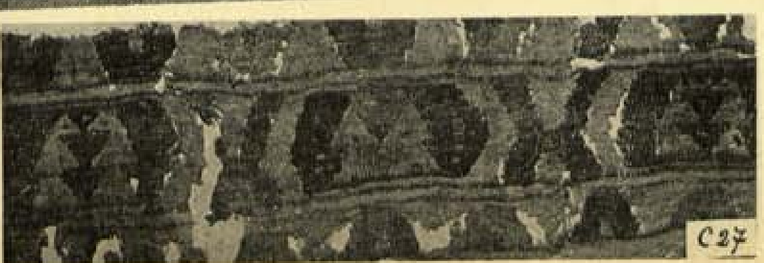


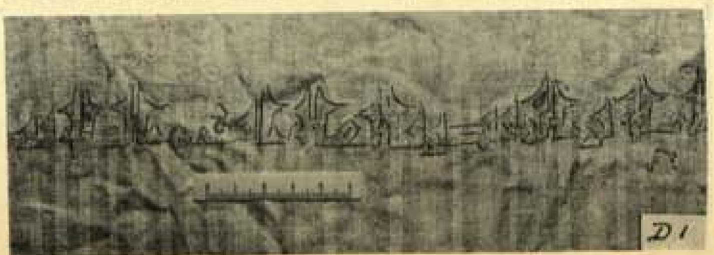












Fragments musulmans des IXe, Xe et XIe siècles.

29. Toile (pl. XXX, C 29, Coll. R. P.) avec semis de feuilles triangulaires rouges en gobelin soie, disposées en quinconces, petits médaillons avec oiseaux à allure dégagée. Lac-dye. (Omeyyade ?).

30. Fragment de toile grossière (pl. XXX, C 30, Coll. R. P.) avec inscription rouge (renversée) et deux médaillons d'une bande à fond rouge; chaque médaillon avec une oie bleue ou jaune. Lac-dye. Probablement fatimide.

31. Toile très fine (pl. XXXII, C 31, Coll. R. P.) double bande de 75 mm. gobelin en soie rouge, décor d'éléments identiques et symétriques; à 65 mm. de cette bande on voit les restes d'une autre bande très fine en noir et blanc. Lac-dye; paraît tulunide.

32. Restes d'une large bande (14 cm.) fatimide (pl. XXX, C 32, Coll. R. P.) gobelin de soie sur toile; bordures de médaillons à oiseaux, séparés par des pierres de couleur. Dans la partie centrale la moitié d'un grand hexagone flanqué de petits hexagones renfermant oiseaux et quadrupèdes. La couleur dominante est le rouge (kermès) sur soie à torsion imperceptible, peu de bleu et de vert.

33. Large bordure (pl. XXX, C 33, Coll. R. P.) fatimide (16 cm.) composée de cinq bandes; la plus large, celle du milieu, avec compartiments formés par les hampes des caractères; ils sont remplis d'un arbre en arabesques et de petits oiseaux symétriques. Rouge (lac-dye), beige et deux verts.

Ces dernières pièces, très incomplètes, ont été ajoutées pour montrer qu'à l'époque fatimide il ne survient pas un brusque changement dans les matières colorantes employées; nous rencontrons une fois le kermès teint sur soie; il est possible qu'on ait importé cette soie toute teinte, il est aussi possible qu'on ait teint en Egypte; Yacubi (IXe S.) explique bien qu'à Assiût dans la Haute-Egypte on fait des tapis avec du rouge cramoisi qui valent les tapis arméniens (1). De cette indication assez vague on ne peut, dans tous les cas, pas conclure que l'Egypte ait produit elle-même du kermès.

Dans les écharpes en laine nous n'avons rencontré le kermès qu'une fois (no 13). Le lac-dye, par contre, est employé régulièrement au moins pour les travaux fins; nous avons en effet plusieurs fois (nos. 10, 11, 14, 20) constaté que les bandes en gobelin ont du lac-dye, alors que la garance est utilisée pour teindre l'écharpe elle-même; du reste, les écharpes teintes en noir renferment également de la garance, combinée avec l'indigo. C'est donc toujours la garance qui fournit le rouge bon marché, le lac-dye étant utilisé seulement pour la décoration.

Toutes ces bandes sont caractérisées par le fait que la chaine passant perpendiculairement à la bande elle-même, les sujets sont posés exclusivement sur le bord de la bande, ce qui les distingue nettement des bandes du costume copte. Les éléments de la décoration sont des personnages campés de face (C 6, 13, 17, 20), des animaux et des motifs géométriques, les uns et les autres souvent enfermés dans des médaillons

---

Fatimiden (Festschrift Max Freih. von Oppenheim, 1933, p. 61) voir en particulier les réflexions p. 62 au sujet du vizir Abul-Fath al-Fadl i. Dja'far.

(1) E. Reitemeyer, *Beschreibung Aegyptens im Mittelalter aus den geographischen Werken der Araber* 1903, p. 148.

ou des hexagones plus ou moins arrondis et aplatis. C'est surtout dans les animaux qu'on peut constater une certaine évolution; dans les pièces que nous avons placées en tête (C 1 à 6) les animaux ne se distinguent pas de ceux de l'époque copte qui précède; ils sont mal dessinés, les membres semblent désossés (voir aussi C 15), l'allure est quelquefois caricaturale (C 6 et C 14).

L'évolution paraît se produire dans deux sens très différents. On voit d'une part des animaux schématiques caractérisés par des contours rectilignes (C 7 (1), 11, 18 et surtout 12); d'autre part des formes arrondies tranquilles (voir notamment les cygnes du C 8), dans ce type aussi la stylisation va quelquefois très loin (C 22, 25, 27).

Tout le groupe est certainement postérieur à l'invasion, mais pour savoir dans quelle mesure les sous-divisions indiquées correspondent à des époques déterminées, il faudrait pouvoir s'appuyer sur des pièces à inscriptions. Or, les pièces datées sont nombreuses à partir du milieu du X° S. et il ne faut pas désespérer d'en trouver aussi pour les trois siècles qui précèdent. Le Musée Arabe en possède une (N° 10.846); cependant l'exécution relâchée des hexagones et des oiseaux qu'ils renferment semble correspondre à une date bien plus tardive que le début du VIII° S. qui résulte de l'inscription. Le dessin sommaire des animaux notamment nous aurait engagé à placer cette pièce au IX° siècle.

A l'époque des Fatimides les animaux prennent une allure beaucoup plus vivante, la tête se relève et se rejette en arrière, une patte de devant aussi est habituellement levée; l'exécution reste sommaire mais la silhouette est d'une grande élégance. L'emploi de la soie devient général.

D. TISSUS DU YEMEN

Dans son *Traité des Simples* (2) Ibn el-Beïthar cite à l'article *Ouars* EL-ASMAY qui dit : « Il y a trois choses qu'on ne rencontre que dans le Yémen et qui y couvrent la terre : l'ouars, l'encens et l'Asb; ce dernier mot désigne les étoffes rayées propres au Yémen et appelées bord ».

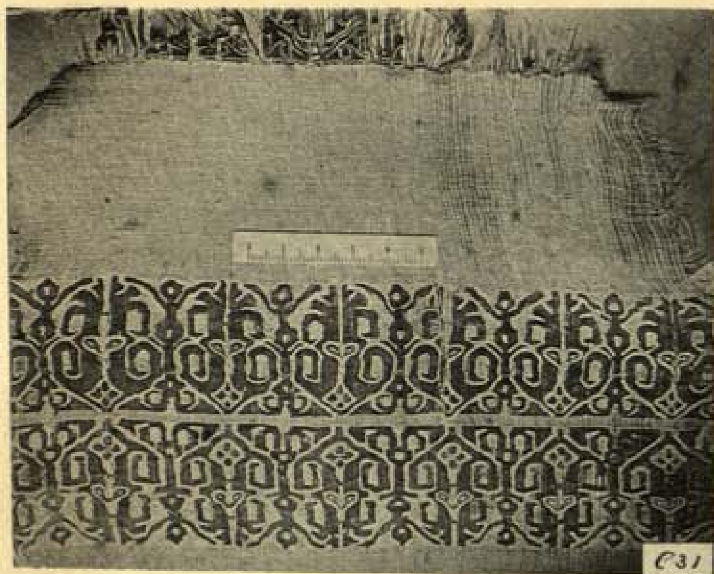
Le Musée Arabe du Caire possède un grand nombre de ces tissus du Yémen très curieux qui, en effet, montrent des rayures bleues et brunes en dégradé sur blanc et dont plusieurs portent des inscriptions brodées ou peintes (Expl. n° 72 à 77). A l'examen ces tissus ont été reconnus être en coton; l'effet flammé est obtenu par le procédé de l'ikat, qui a peut-être pris son origine en Arabie et qui a trouvé son plus grand développement dans les iles de la Malaisie et au Cambodge (3). La pièce la plus intéressante (4) du Musée Arabe est le N° 9.053 qui porte une inscription brodée au

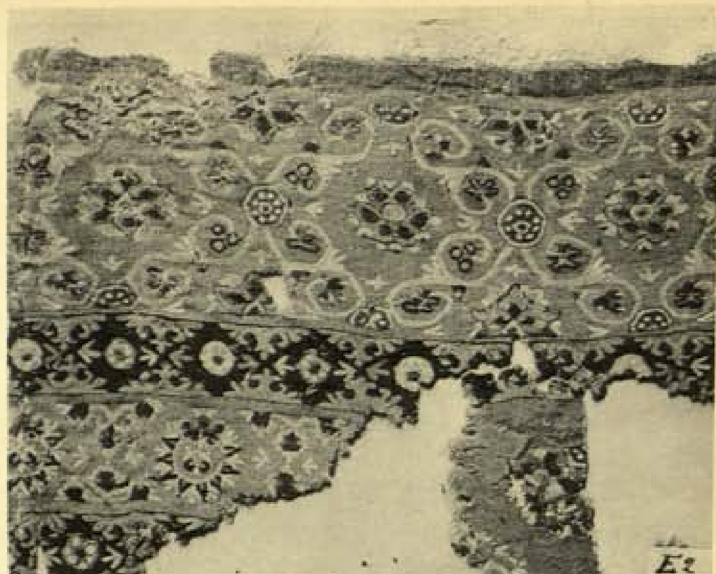
(1) Malgré la présence de plusieurs croix, cette pièce fait une impression musulmane en raison de la schématisation très poussée des oiseaux.

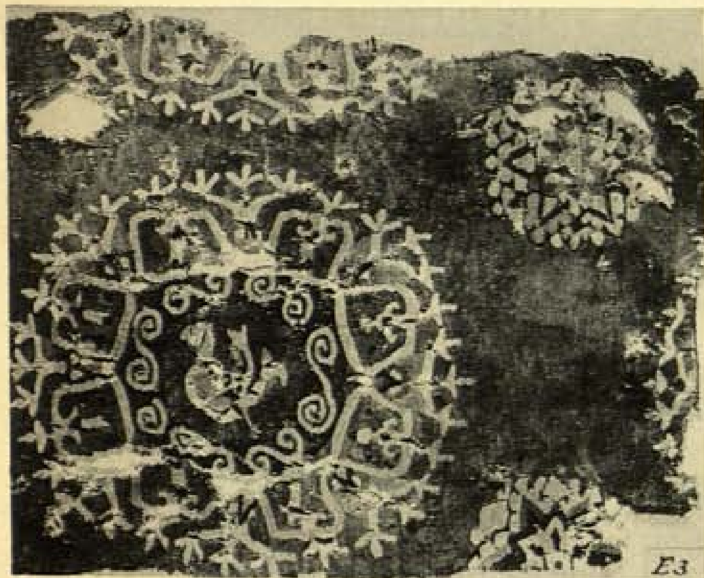
(2) ED. LECLERC, vol. III, 1883, p. 409, N° 2283.

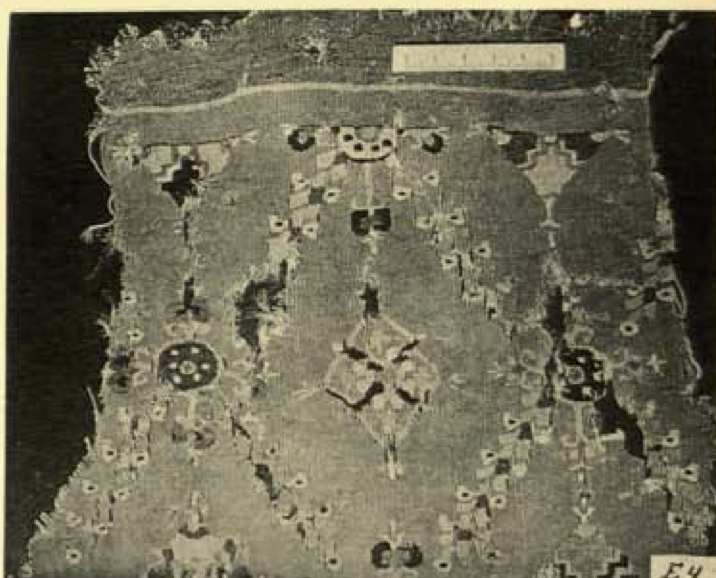
(3) Voir pour ce procédé très particulier l'article de M. P. VERNEUIL, dans la R. A. A. 1926, III, p. 123 et aussi l'étude de FRITZ IKLÉ, *Uber Flammentücher* dans *Festschrift für Marie Andrée Eysn* (1928).

(4) Voir aussi *Syria* 1935, p. 278, G. WIET, *Tissus et Tapisseries du Musée arabe du Caire*, notamment pl. XLVIII, où trois de ces tissus sont réunis.

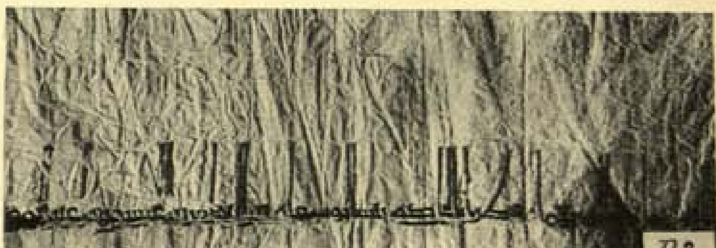


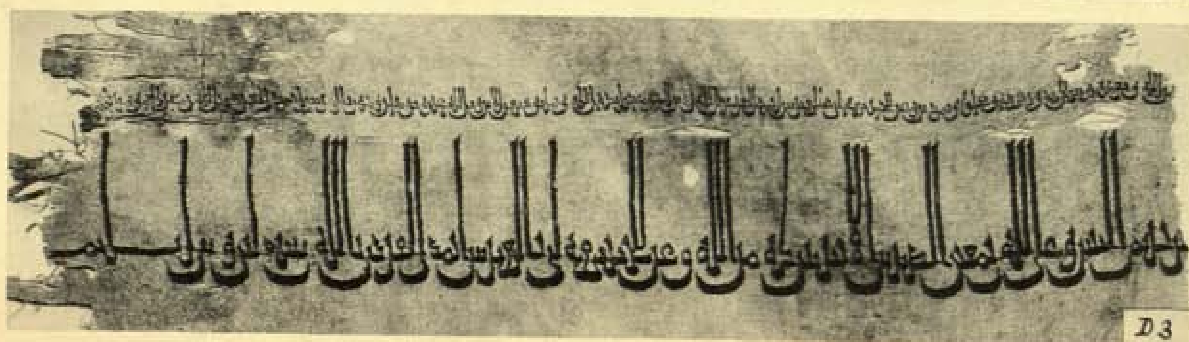












C. 28 — Inscription soie rouge (Calife al-Radi, X[e] s.).
C. 31 — Écharpe Tulunide (?), décor soie rouge.
E. 2, 3, 4, Fragments décoratifs X[e]-XII[e] siècle (Mésopotamie ?).
D. 2 — Inscr. au nom de Muktadir (Musée Arabe).

nom du Calife abbasside Muktadir et indiquant qu'elle a été établie en l'année 923 dans le Yémen, à Sanaa. Nous reproduisons pl. XXX, D1, un autre spécimen (Coll. R. P.) environ 60 ans plus ancien, dont l'inscription, peinte en lettres dorées donne ce qui suit :... *billah fils d'al-Muntasir billah* (1).

Tous les tissus ikatés du Yémen qui ont été examinés donnent le même résultat; ce sont des tissus grossiers en coton, la torsion est droite et les fibres ont des parois très épaisses. La teinte bleue est obtenue à l'indigo, la teinte brune n'est pas faite au *Memecylon* (l'*ouars* d'Ibn-el-Beïthar, voir p. 4 et 5), elle contient du fer et doit être à base d'une matière tannante végétale qui n'a pas pu être déterminée.

Ces tissus du Yémen ne sont du reste pas les seuls exemples de coton à l'époque arabe. Nous n'avons rencontré cette fibre dans aucun gobelin, mais plusieurs fois dans des tissus blancs unis d'un aspect très particulier et décorés d'inscriptions. Dans ces tissus les fils (à torsion droite) sont très aplatis, probablement par un procédé mécanique d'écrasement; ils se présentent sous formes de rubans, souvent larges de 0,3 mm., et le tissu prend un aspect uni et lisse comme du papier. Quelquefois, il existe un apprêt qui contribue à donner cette impression. Voici quelques spécimens de cette série :

2. Le n° 12.848 du Musée Arabe (N° 86 de l'Exp. des Gob.) est de couleur très blanche, l'inscription brodée en soie brune au nom du calife abbasside Muktadir donne l'année 908 et Bisapûr en Perse comme lieu de fabrication. Les fibres du coton sont à parois très minces et par conséquent complètement affaissées en forme de rubans; la diamètre de la plupart des fibres est autour de 20 μ, mais on en trouve qui ont jusqu'à 30 μ. La pl. XXXII, D2 donne une partie de l'inscription et montre bien l'aspect chiffonné du tissu.

Le N° 12.319 M. A. est analogue, l'inscription brodée en soie rouge est au nom du Calife Muktafi (901-908), il vient également de Bisapûr en Perse. Il y a beaucoup de fibres à parois minces, mais aussi un grand nombre à parois épaisses. Dans une direction (chaine ?) les fils sont brun clair, minces, espacés, très fragiles, la fibre ici est de la soie (diam. moyen 12 μ).

3. Toile d'aspect grossier avec double inscription en soie bleu foncé brodée au point de chainette (Coll. R. P., longueur de l'inscription 25 cm) que M. Wiet d'après la forme des caractères (pl. XXXII, D3) attribue à la Mésopotamie. La trame (parallèle aux inscriptions) est en coton (tors. dr.); la chaine, actuellement très fragile, est en soie (diam. des fibres de 10 à 14 μ, la torsion est droite également). Voici la traduction des deux inscriptions, traduction due à l'obligeance de M. Wiet :

a) ... *(Bénédiction) de Dieu, faveur, salut, élévation, supériorité, louange et gloire au calife Abul-Abbas Ahmad al-Kadir billah, émir des croyants, que Dieu le soutienne ! Ma réussite n'est qu'en Dieu et c'est en lui que j'ai confiance. (Abu)l-Abbas Ahmad al-Kadir billah, émir des croyants...*

(1) Lecture due à l'obligeance de MM. Sauvaget et Wiet. M. Wiet ajoute « il s'agit probablement d'un fils du calife al-Muntasir qui règna de 247 à 248 de l'hégire; il est curieux toutefois que son nom ne soit pas suivi de son titre d'émir des croyants ». — Notre inscription est très effacée et ne ressort pas en photographie ordinaire; on a pu la rendre lisible en photographiant aux rayons infra-rouges; ce sont les traits tracés au charbon pour servir de contour à la peinture qui ont impressionné la plaque.

b) ... *Le sceau des Prophètes, ainsi que sur les membres de sa famille, en totalité, les bons, les élus, Bénédiction de Dieu et gloire au calife Abul-Abbas Ahmad al-Kadir billah, en l'année trois cents et*... (1)

C'est donc la deuxième fois que nous trouvons le coton combiné avec la soie, celle-ci jouant un rôle effacé, exactement comme dans certains tissus de Palmyre du III° Siècle où la soie est alliée avec la laine.

A Berlin aussi il existe des tissus de coton glacés. Dans le N° 3.278 il y a beaucoup de fibres à parois épaisses, l'inscription est bleue à hampes très allongées (2).

A Londres il serait utile de vérifier les nos 947 (pl. VI) et 948 (KENDRICK op. cit.); l'auteur indique : The linen has been glazed; voir note (1) ci-dessous.

On voit donc que ces « toiles » d'apparence peu caractéristique méritent bien un examen détaillé; (3) il serait d'autant plus intéressant de les comparer que beaucoup sont datées ou donnent un lieu de manufacture. Le N° 7 du Catalogue Elsberg (voir p. 76, note 1) est certainement d'origine mésopotamienne, d'abord à cause de différentes particularités des caractères et aussi à cause de la formule « Dieu, maître des mondes », peu usitée en Égypte (G. Wiet); dans ces conditions la mention de El-Hakim doit reposer sur une confusion; la pièce doit être du reste antérieure de 100 ans environ à ce Calife (G. Wiet). Il serait intéressant de voir si c'est du coton.

On arrivera peut-être à localiser cette combinaison bizarre de coton et de soie dans laquelle cette dernière est masquée et sert uniquement de soutien. Il faudra essayer aussi de trouver l'origine de ce coton très particulier à parois minces. Sir GEORGE WATT *(The wild and cultivated cotton plants of the world*, 1907) estime cependant qu'une classification des Gossypium est très difficile d'après les fibres, étant donné que la culture est ancienne et que d'innombrables croisements sont venus effacer les caractères primitifs (voir Griffith et Crowfoot, p. 6).

Aucun de ces tissus que nous avons reconnus renfermer du coton n'a été tissé en Egypte. Le témoignage le plus positif pour l'usage du coton dans l'Egypte (romaine) est celui de PLINE (H. N. XIX, 2, 6) qui affirme que les prêtres égyptiens portaient des vêtements en coton (gossipion ou xylon) et que cette plante poussait à cette époque « dans la partie supérieure de l'Égypte du côté de l'Arabie ».

HÉRODOTE (III, 47) avait bien raconté au V° S. avant notre ère que le roi Amasis, mort en 525, avait offert à Samos et à Lindos deux corselets en lin, décorés d'animaux tissés et de fils de coton très fins. Il résulte certainement de ce passage que le coton

(1) M. Wiet ajoute après plusieurs observations épigraphiques que nous nous excusons de ne pas reproduire ici : « Le chiffre des dizaines de la date ne saurait être lu : le calife Kadir a règné de 381 à 422. « On trouve dans le Rép. d'épigraphie quelques textes au nom de ce souverain (VI, N°s. 2079, 2130, 2131; 2387; 2389). » Notre tissu a donc été brodé autour de l'an 1000. Voir aussi chez Kendrick, op. cit. N° 947 pl. VI des caractères identiques : selon M. Wiet il s'agit également d'une inscription mésopotamienne.

(2) E. KÜHNEL, *Islam, Stoffe aus ägypt. Gräbern*, 1927, p. 48, pl. 25; l'auteur a été frappé par l'aspect qui est comme ciré. Tous les tissus à surface lisse ne sont du reste pas en coton; c'est ainsi que le N° 3.257 de Berlin (KÜHNEL, p. 49) est bien en lin fin.

(3) Alors que toutes les toiles égyptiennes à l'époque arabe comme avant l'invasion sont à torsion gauche il existe en effet à Berlin (et sans doute aussi au Musée Arabe) des toiles à torsion droite qui d'après une vérification sont bien en lin (voir 3.122, 3.123, KÜHNEL p. 35 et 3141, KÜHNEL p. 34, inscr. Naskhi); c'est pour nous une indication qu'elles n'ont pas été tissées en Egypte.


E1

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY, NEW DELHI.
Acc. No.
Date.
Call No.

à cette époque était considéré en Egypte comme une grande rareté dont quelques fils rehaussaient la valeur d'un vêtement digne d'être offert comme cadeau royal.

Cette question du coton en Egypte a récemment été étudiée par Griffith et Crowfoot, (1) qui arrivent à la conclusion que le coton n'a pas été d'un usage courant en Egypte, même à l'époque romaine. Ils invoquent Hunt qui a déclaré que le coton n'est mentionné dans aucun papyrus grec d'Egypte et Crum qui dit qu'il n'existe pas de nom proprement copte pour la plante ou pour le coton lui-même.

Griffith et Crowfoot ajoutent que le commerce du coton était cependant une des richesses du royaume de Meroé. Il s'agit d'une fibre assez grossière (diamètre moyen, environ 20 μ). Il est difficile de dire si ce coton a été récolté d'une espèce indigène, par exemple Gossypium arboreum soudanensis, qui donne bien une fibre analogue ou s'il a été importé de l'Inde, peut-être par Adouli (Massauah, voir Périple de la Mer Erythrée (§6), car un coton grossier de ce genre existe aussi aux Indes. Griffith et Crowfoot estiment cependant que les trouvailles faites à Meroé et dans d'autres parties du Soudan sont en faveur d'une origine soudanaise.

Quoi qu'il en soit, nous n'avons jamais rencontré le coton dans les tissus coptes antérieurs à la conquête arabe. (2) Nous voyons que sous le régime arabe l'usage du coton devient fréquent, qu'il s'agisse de tissus manifestement importés du Yémen ou encore de toiles décorées d'inscriptions et venues de Perse ou de Mésopotamie. Les fils sont toujours à torsion droite.

E

Le Musée de Cluny a dernièrement acquis un beau fragment de gobelin de laine (n° 22.643) que nous reproduisons pl. XXXI; il s'apparente à un autre grand fragment (n° 21.603) entré dans ses collections il y a quelques années. (3)

Le N° 22.043 présente sur fond rouge brun de grands cercles (diam. env. 24 cm.) à large bordure. La bordure entre deux enfilades de feuilles stylisées, en forme de cœurs, est remplie de losanges garnis de feuilles à trois lobes pointus. Ces losanges sont rouges à feuilles jaunes ou beiges à feuilles rouges. Toutes ces feuilles stylisées se suivent dans le même sens en faisant le tour du cercle. L'intérieur des médaillons est décoré d'une paire d'autruches très stylisées, dont les cous s'entrelaçent. Ces cous portent un collier à fond rouge, auquel sont attachés des rubans flottants beiges. Sur le dos des oiseaux repose une aile vert jaune clair, ornée d'une palmette allongée bleu foncé. Sur le corps des animaux, les plumes sont représentées par des groupes

(1) F. Ll. Griffith and Mrs. G. M. Crowfoot, *On the early use of cotton in the Nile valley* (Journ. of Egypt. Archeol. XX, 1934, p. 5); voir aussi A. Lucas, *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 2nd ed. 1934, p. 143.

(2) Les spécimens « imprimés » trouvés à Crocodilopolis dans lesquels nous avons signalé du coton (*R. A. A.* V, p. 243) ont certainement été importés de l'Inde, probablement après l'invasion arabe; ces fragments appartiennent au Musée de Berlin (Wulff u. Volbach, op. cit. 6824a p. 134 pl. 129.

(3) Nous exprimons toute notre reconnaissance à M. Carle Dreyfus, Conservateur, et à Mlle. Maillard, attachée au Musée, dont l'obligeance nous a permis d'étudier ces deux pièces intéressantes.

successifs de stries, bleu foncé sur rouge, beige sur brun, ou brun sur bleu foncé.

Les particularités techniques ne ressemblent à rien de ce que nous avons l'habitude de voir en Égypte. La chaine est une torsade (à gauche) de laine beige; la laine est de très belle qualité et forme de longs pinceaux au bout des fils déchirés.

Les trames, rouge, beige, brun clair, bleu foncé, et vert jaune ont toutes une torsion droite. Les fils rouges donnent les réactions de la cochenille polonaise (voir p. 3). Ce gobelin est très fin : 16 fils de chaine et (dans le fonds rouge) 86 fils de trame au cm. Il est en outre caractérisé par l'absence de fils flottants à l'envers; les deux faces sont aussi nettes l'une que l'autre.

Quant au style, nous trouvons de nombreux souvenirs sassanides. Ce n'est du reste pas cela qui nous amènerait à supposer une origine non égyptienne; c'est plutôt la technique ci-dessus signalée, l'aspect général de la décoration dont la douceur est due non seulement au choix des coloris mais aussi au fait que la plupart des ornements ne sont limités par aucune bordure tranchante. L'absence complète de lin qui, en Egypte, remplit habituellement le rôle d'une trame blanche ajoute à ce caractère de tranquillité. En ce qui concerne les deux autruches dont les longs cous sont entrelacés, les rubans flottants ne sont plus depuis longtemps particuliers à la Perse; le mouvement en spirale des cous est cependant très rare à l'époque post-sassanide; il remonte à un lointain passé sumérien. (1) Il ne semble pas déraisonnable d'invoquer des souvenirs aussi éloignés si l'on pense combien peu ont varié les motifs asiatiques et si l'on songe aussi à la pauvreté de notre documentation pour les époques achéménide, parthe et sassanide.

Le N° 21.603 du Musée de Cluny (pl. XXXII, E2) frappe par son air de famille : matière, technique, torsion de la chaine et des trames sont pareilles; le fond est brun rouge également (cochenille) et tout le coloris est analogue. Le tissage est un peu moins fin : chaine 13, trame (dans le fond brun-rouge) 68 fils au cm. Le dessin est purement ornemental, point d'animaux. Il faut cependant tenir compte de ce que ce fragment ne comporte que des bordures successives et que nous ne connaissons pas le sujet de la partie principale. La bordure extérieure, la plus importante (largeur 11 cm.) est divisée en compartiments par des rinceaux brun clair, partant d'un centre à huit perles; au milieu des espaces ainsi formés se trouvent des rosaces à six lobes. Les feuilles sont tissées en deux teintes de vert, les fruits également. La bande suivante (3,4 cm.) est à fond bleu vert foncé; des compartiments analogues aux premiers sont formés par des palmettes avançant dans l'intérieur; le centre des losanges produits est occupé par des rosaces rouges, brunes ou jaunes ; leur noyau étant vert ou rouge brun. Suit une bordure (5.5 cm.) à fond rouge brun, elle est encore à compartiments remplis chacun par une palmette en éventail (dont le pied triangulaire s'attache au bord supérieur). Une dernière (quatrième) bordure est identique à la deuxième.

(1) G. Contenau, *Manuel d'Archéologie orientale* II, 1931, fig. 435, Animaux chimériques dont les longs cous sont enlacés, fig. 436 — queues de lions adossés, traitées de la même façon; voir aussi Contenau III, 1931, fig. 848, sceau avec deux ibex dont les cous et même les corps sont entrelacés; d'après l'auteur ce cachet néobabylonien pourrait même dater du début de l'époque perse. Ce motif avait passé dans l'Egypte protohistorique; sur la palette de Narmer (Musée du Caire) deux fauves affrontés entrelaçent leurs cous allongés.

Dans cette pièce nous trouvons à profusion un petit motif qui, en soi, n'est pas très caractéristique, c'est une feuille trilobée à folioles lancéolées, elle est utilisée pour garnir les vides, elle se rencontre aussi dans la guirlande circulaire des médaillons du n° 22.043.

Un fragment de la collection Marcel Guérin (pl. XXXII, E3) appartient également à cette famille : tissage, torsion et dispositif sont identiques. Sur un fond rouge se détachent des motifs dont le centre est occupé par un coq très sassanide encadré par des ഗ que nous avons rencontrés dans plusieurs de nos bandes musulmanes d'Egypte (notamment C 11, pl. XXVIII); extérieurement huit grenades anguleuses, séparées par autant de motifs à trois branches au bout desquelles nous retrouvons les feuilles lancéolées mentionnées plus haut. Les couleurs sont rouge brun, beige, bleu clair, bleu foncé (noir) et vert.

Un quatrième fragment de cette série (pl. XXXII, E4, Coll. R. P.) représente une très large bordure (18 cm.) à fond rouge; des guirlandes à feuilles beiges ou vertes, forment des losanges dont le centre est occupé par une rosace enfermée dans un petit losange. C'est donc le même dispositif. La finesse est assez grande : 10 fils de chaine, 74 fils de trame au cm.; les couleurs : bleu foncé (noir), vert foncé, bleu vert clair, jaune, brun, rouge, ce dernier donne les réactions du mang-koudou.

Ces quatre pièces forment donc un groupe homogène caractérisé par la torsade gauche qui sert de chaine, la torsion droite des trames, la laine à longues fibres soyeuses, l'emploi exclusif de colorants rouges étrangers à l'Egypte et les bordures à compartiments formés par des rinceaux ou des guirlandes.

L'ensemble de ces particularités nous éloigne de l'Egypte, il est très possible que ces documents viennent de la Mésopotamie pour laquelle nous n'avons malheureusement presque pas de points de comparaison. On pourrait songer à une époque proche des Fatimides dont le style élégant semble se refléter dans ces gobelins de laine.

CONCLUSIONS

Les gobelins des groupes A. B. C. que nous avons examinés ont tous appartenu au costume, soit copte, soit musulman. Nous avons presque complètement laissé de côté les gobelins nombreux et intéressants qui semblent avoir été utilisés comme tentures murales. Ce choix n'est pas arbitraire; les vêtements ont été placés en bon état dans les tombeaux et on a pu en trouver des fragments importants. Les tissus d'ameublement au contraire ont été découverts surtout dans les détritus des villes sous forme de lambeaux déchirés; comme il s'agit principalement de décors de grandes dimensions, il est difficile de faire avec ce que nous possédons une étude d'ensemble. Nous renvoyons donc cet examen à plus tard.

Nous avons constaté qu'à partir de la conquête arabe on rencontre certaines matières, le lac-dye, le mang-koudou, le coton, sans parler de la soie (1), matières qui, pour des raisons diverses, n'avaient pas été utilisées auparavant et dont la

(1) Voir p. 8, note 4.

présence permet de constituer des groupes homogènes postérieurs à la conquête.

La plus couramment employée de ces matières est le lac-dye qui a remplacé le kermès, introuvable à la suite de la fermeture de la Méditerranée; l'emploi du lac-dye a pris tout de suite une importance que le kermès n'avait jamais connue. La garance qui après la conquête comme avant, reste le colorant populaire, n'est plus guère utilisée pour être associée aux autres teintes lorsqu'il s'agit d'établir l'harmonie d'un gobelin. On peut du reste, à l'époque arabe, plus facilement s'offrir le luxe d'un colorant cher, car les surfaces à couvrir sont très limitées, le plus souvent il s'agit de bandes transversales qui ont à peine 3 cm. de largeur.

Le lac-dye aussi bien que le mang-koudou viennent de l'Inde. Le fait que les Romains de même que leurs successeurs, les Byzantins, n'ont eu avec l'Inde que des rapports limités, a été démontré d'une façon originale par R. Sewell.

Il paraît que l'Inde des premiers siècles de notre ère était très avide des belles monnaies d'or des pays méditerranéens et qu'une partie au moins des exportations était payée en or. R. Sewell (1) a eu l'idée de faire le relevé des nombreuses trouvailles de monnaies occidentales qu'on a faites aux Indes. Il est arrivé à la conclusion que, pendant le Consulat, le commerce de l'Inde avec Rome avait été nul, qu'il a commencé réellement sous Auguste, qu'il a atteint un maximum sous Néron, pour ensuite décliner rapidement et pour continuer d'une façon très modeste avec Byzance. Il s'agissait du reste sous les premiers empereurs surtout de produits de luxe : poivre, épices, parfums, perles et pierres précieuses.

Le fait que même jusqu'au Xme siècle les pays du Nord, Byzance et Perse n'ont pas utilisé le lac-dye ressort du reste de l'examen que nous avons pu faire des précieux tissus de soie provenant du Trésor de Sancta Sanctorum et conservés à la Bibliothèque Vaticane. Dans ces tissus nous n'avons pu rencontrer que la garance pour les chaines (cachées), kermès et cochenille polonaise pour les trames. On n'avait aucune raison de remplacer par du lac-dye exotique les colorants excellents et relativement abondants qu'on avait sous la main.

Cette situation avait existé aussi pour l'Égypte, mais elle a changé totalement avec la conquête arabe. Le lac-dye a dû être employé presque exclusivement dès l'arrivée des Arabes; la seule pièce du groupe B dans laquelle nous avons constaté la cochenille (Louvre, N° 10.147, voir p. 9, note et p. 15) est isolée à côté de nombreux spécimens au lac-dye; elle peut parfaitement être antérieure à la conquête. Rappelons d'autre part que nous avons rencontré le lac-dye une seule fois au Musée Guimet, donc avant la conquête; mais ce spécimen se distingue par sa torsion droite de tous ceux que nous rencontrons dans la suite; la laine rouge en question a dû être apportée en Egypte toute teinte.

En ce qui concerne le coton, nous voyons par les inscriptions que les tissus dont il s'agit n'ont pas été tissés en Egypte; malheureusement ces tissus sont toujours unis et ne nous renseignent ni sur la décoration du Yémen, ni sur celle de la Perse et de la Mésopotamie.

(1) R. Sewell, *Roman coins found in India* (Journ. R. As. Soc. 1904, p. 591) — voir aussi H. G. Rawlinson, *Intercourse between India and the Western World*, 2nd ed. 1926, I, p. 101 et suiv.

Ce changement dans les approvisionnements de l'Egypte à la suite de la conquête montre que celle-ci ne s'est pas limitée à une action militaire, mais qu'elle a eu des conséquences économiques profondes puisqu'elle a mis à la disposition de l'industrie des matières nouvelles remplaçant celles que l'état de guerre empêchait de recevoir. Ces matières, l'Arabie les connaissait sans doute déjà, car elle avait profité depuis longtemps d'un trafic direct et intense avec l'Inde. Gabriel Ferrand *(op. cit.)* estime du reste qu'on a beaucoup exagéré la part qui revient aux Arabes dans l'établissement et le développement des relations maritimes entre les ports du Golfe Persique et l'Extrême-Orient; il pense qu'ils ont simplement suivi la voie ouverte par les Perses. En effet, plusieurs noms nautiques ou de produits ou de lieux orientaux ont été empruntés par les Arabes à la langue perse.

Quoi qu'il en soit, du moment qu'il s'agissait de remplacer pour l'industrie égyptienne les matières qu'elle avait l'habitude de trouver dans le monde méditerranéen, il était tout naturel que les regards se tournent vers l'Inde, dont les ressources infinies avaient fait depuis des siècles la fortune des marchands arabes.

R. Pfister

A Gold-woven Byzantine Silk of the Tenth Century

by

Phyllis Ackerman

When, almost at the foundation of Byzantium, the Emperors of the East undertook to establish court factories for the production of the fine stuffs which played such an important part in their luxurious costumes and décors, they had three main centres from which to recruit their artists and artisans : Greece, Egypt and Syria, and each of these apparently had its own specialty. Greece had long made fine woollen and linen fabrics and had developed embroidery. (1) The Egyptian weavers had for centuries produced quantities of tapestry-woven fabrics, also in linen and wool, often combined, using silk only very rarely in the first centuries of the Christian era. And Syria had to offer a highly developed skill in shuttle weaving, including the perfect command of complicated processes for polychrome figural silk textiles.

Because practically all the shuttle-woven silk textiles dating from the fifth (or possibly in a few instances the fourth) to the seventh centuries have been recovered in Egypt, these and the occasional related specimens found in reliquaries and burials in Europe have usually been attributed to Egypt. But a more careful analysis of these types in relation to both contemporary and subsequent material in the same and other media, attributable, on the one hand, to Egypt and, on the other, to Syria, provides ever increasing evidence of the Syrian provenance of most of these early patterned shuttle-woven silks. We have abundant documentary proof of the widespread use in Egypt of the tapestry technique for various types of fabrics, and evidently the flying bobbin was used in two or three different applications, but there is no indication prior to the fourteenth century, if then, of shuttle-woven patterned fabrics being made there. (2) It was in Syrian cities that the Byzantine officials must have recruited their personnel when they established the *gynæcea* for the production of patterned silk fabrics.

---

(1) From the Iliad and the Odyssey to the Christian era Greek literature has innumerable references to spinning and weaving linen and cotton, often with indications of patterns so elaborate that we must assume them to have been tapestry woven, though some of the simpler repeating motifs were evidently rendered with a free bobbin; and a considerable range of these fabrics is illustrated on the Greek vases.

(2) A summary of the very considerable number of inscribed mediæval textiles with inscriptions showing that they were made in Egypt has been published by G. Wiet (*Tissus et tapisseries du Musée Arabe du Caire*, Syria 1935, fasc. 3, pp. 282, 283). *All* are tapestry woven.

Moreover, it is probable that, in these first centuries, Syria supplied not only workmen but also many of the stuffs themselves, for all the complex organisation of the silk importing trade had long since successfully functioned there and even after Justinian had established silk raising within his domain in the middle of the sixth century, much of the raw material had still to be imported from the Far East. What is more, soon thereafter Syria became one of the chief silk raising districts of the East and similarly shops and traditions in the weaving, and probably also the dyeing of the material had long been firmly established in Syria. (3) Hence it is quite explicable that a number of the outstanding fabrics that are often classed as early Byzantine show every evidence in the diagnostic details of both technique and style of Syrian origin. Indeed some of them can with considerable confidence, when all the complex network of evidence is reviewed, be specifically attributed to Antioch. Until the Islamic conquest wrested this important weaving centre from Byzantium it evidently produced magnificent silks to the Byzantine taste, and during this period we have as probable work of the state looms in Byzantium itself only silks with relatively modest conventional patterns in small scale.

Furthermore, for nearly three centuries after the Islamic conquest no important woven figural textiles are known that can with any confidence be attributed to Byzantium. The Caliphate capitals and some of their dependent cities were very active, and quite a range of examples has survived that can with considerable security be classed as products of their ateliers, but traces of the Byzantine work of the time are scanty and unimpressive. With the advent of the tenth century, however, the situation changes and we have a series of unmistakably Byzantine silks of individuality, power and elegance.

The rich and competent productions of the late tenth and the eleventh centuries can again be largely explained by the Byzantine recapture of Antioch and the output of the city can be more or less continuously traced from that time on in a steadily but gradually modified style until at the time of the Latin Empire a large quantity of standardized fabrics was poured from there into the European market, so that examples are abundant. (4)

Meanwhile, however, beginning in the early tenth century, a good five decades before the recovery of Antioch, the Byzantine shops had produced a class of sumptuous, skilfully woven silks, highly distinctive in motif, style and colour. On a deep-toned ground that varies from *lie de vin* to reddish violet are large-scale figures, either lions passant or eagles displayed, in very dark blackish green with cream-white details and sometimes a small amount of pale blue. The style persists for about a century, remaining true to type throughout, despite the many variations among the individual patterns, but towards the end of its dominance, after the reconquest of Antioch, it gradually

(3) The importance of the Syrian textile industries has also been recognised by F. Bock, *Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters*, Bonn, 1859, p. 30; Francisque-Michel, *Recherches sur... (les) étoffes de soie*, Paris, 1852, I, p. 163; W. Heyd, *Histoire du Commerce du Levant au Moyen-Age*, Leipzig, 1923, I, p. 20; G. Hudson, *Europe and China*, Oxford, 1933, p. 122.

(4) The history of the Antioch styles is being traced in an article now in preparation by the writer.

cedes to types that were either actually produced in the Syrian factories or show in one way or another their influence (5). The deep-toned lion and eagle series of silks is thus the only group of important mediaeval figural silks that can be said to represent the Byzantine textile art undeflected by Syrian traditions.

But why should this very characteristic style have emerged at just that moment? The imperial looms had been free from Syrian support and Syrian competition for three centuries, yet we have no evidence of an important local style developing during that time. True, conditions within the Empire were troubled during much of that period, but the Isaurian Emperors were luxury-loving and their iconoclastic policy gave a proportionately greater stimulus to the profane arts. Was there any specific reason for the introduction of this particular style, with its limited but definitely characterized repertoire of lion and eagle motifs, in the first half of the tenth century?

Politically the great event of the time was the progressive reconquest of Asia Minor, much of which had been intermittently, if not continuously, in Islamic hands. Most of Cappadocia was regained at the end of the ninth century, and in the third decade of the tenth century the Imperial armies were victorious as far east as Erzeroum, and thereafter one major centre after another was re-incorporated into the Empire.

Now it is a striking coincidence that in large areas of this region the lion and the eagle displayed had for many centuries been the dominant features of the local iconography. (6) Thus they recur constantly on the large Phrygian tombstones. Moreover, when the Seljuqs dominated this district immediately after the period in which Byzantium produced these lion and eagle silks, the lion and especially the eagle displayed became conspicuous figures in their art, though they are not of equal importance in the Seljuq art that we know in Persia. The imperial looms would seem, then, to have drawn on inspiration from reconquered Asia Minor territories in producing this style of silks.

Whether this influx of Asia Minor influence was immediately due to the introduction of weavers from these districts into the state shops is less readily determined. Phrygia and Lydia were famous for fine fabrics throughout the Classical period, but these were linens and wools, and the gold enrichment that so impressed a number of writers of the period was largely and perhaps wholly embroidered. The Phrygians were so famous for their embroidery that there was a persistent tradition through the Middle Ages that they had invented the art (7). The linen and wool weaving, including the production of fine carpets, continued to be important here during the Middle Ages,

(5) So Nicephorus Bryennius tells us that when the Greeks reoccupied Antioch, Isaac, brother of Alexius I Comnenus (1081-1118), who was Governor of Antioch, was in the habit of sending him rich gifts of silk stuffs. Quoted HEYD, *op. cit.*, I, p. 54, n.l.

(6) D. TALBOT RICE, *Byzantine Art*, Oxford 1935, p. 31, notes this in passing but does not relate it to these textiles.

(7) L. DE RONCHAUD, *La Tapisserie dans l'Antiquité*, Paris, 1884, p. 29, citing Servius, also *Æneid*, III, 484 and Plautus *Aulularia*, v. 467 (*c.* 254-184 B. C.); also *Pisandri fragmenta*, 22, "Lydians of the golden robes"; and FRANCISQUE-MICHEL, *op. cit.* 4, p. 332. For the fine carpets of Sardis, capital of Lydia, see Athenæus, *Deipnos*, XII, p. 514, cited by G. RAWLINSON, *The Five Great Monarchies of the Ancient Eastern World*, London, 1871, III, p. 345, and also by G. M. A. RICHTER, *Silk in Greece*, American Journal of Archæology, Second Series, XXXIII (1929), p. 27.

but concerning the silk weaving industry of the region we have only vague suggestions. (8)

The Seljuqs in the next century probably had looms at Konieh but since architects and tile makers were brought in from Damascus to enrich their capital, the silk weavers also might have been moved in from the Syrian provinces. It is noteworthy, however, that the Byzantine lion and eagle silks, though they survived the competition of Antioch types for fifty years after that city was reincorporated in the Empire, apparently cease entirely soon after the Seljuq conquest of Asia Minor, which would seem to indicate a direct relation between the two, as if the imperial shops continued to summon to Constantinople craftsmen from that region; or it might even mean that some of the silks were actually made there.

That certain of these silks were made on the Constantinople state looms seems to be indicated by the inscriptions on two of the great lion textiles giving the names, respectively, of Romanos I and Crestophoros (920-31) (9) and Constantine and Basileos (976-1025), (10) though consideration must also be given to the possibility that the Emperors had them made to their order in shops outside the capital. Both these pieces, though woven in the standard compound weft will with a weft float over two main warps, show a technical peculiarity that distinguishes them from all the other known textiles of the time : they are woven with the pattern at right angles on the loom. This was not necessitated by the scale of the design, for in one case the repeat is relatively small, the lion being only ten inches long. This exceptional variation would seem, then, to represent merely a craft habit.

But this same habit is likewise found in an earlier group of twill-woven silks with the pattern at right angles on the loom which are also isolated stylistically from all the other known contemporary types. The earliest pieces in this class, which probably date from the fifth and sixth centuries, show the lingering influence of the Classical style (11) and on one of these is employed a group of the very motifs that are common

---

(8) See FRANCISQUE-MICHEL, *op. cit.*, II, p. 148.

(9) Pieces in Mæstricht, Treasury of the Church of St. Servatius, and Siegburg, from the Shrine of Saint Amios; Illustrated : LESSING, *Die Gewebe-Sammlung des K. Kunstgewerbemuseums, Berlin*, 1900, pp. 62, 63, 64 (color detail); F. FISCHBACH, *Die Wichtigsten Webe-Ornamente bis zum* 19. *Jahrhundert*, Wiesbaden, 1901, p. 11; O. VON FALKE, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Leipzig, 1913, p. 239; or *Decorative Silks*, New York, 1922, Fig. 176, etc. Length of lion : 10 inches.

(10) Two pieces in the Staatliche Museen, Berlin, and others in the Textile School, Krefeld and the Kunstgewerbemuseum, Düsseldorf; illustrated : LESSING, *op. cit.*, pp. 65 (color), 66; FISCHBACH, *op. cit.* Pl. 12; FALKE, *op. cit.*, Pl. 240, or 177; etc. Length of lion : 30 inches. Another lion textile in smaller scale (length of lion : 9 inches) is in the Paris Musée des Arts Décoratifs, N° 16345. The church of Crépy en Valois had in the eighteenth century a silk twill, bearing the same names (Constantine and Basileos) with leopards passant. This suggests that the silk with leopards at Chinon may belong to this same general class (FALKE, *op. cit.*, Pl. 171 or Fig. 129), and probably also the silk with lions at le Mans (*Ibid*, Pl. 134, or Fig. 99); but the writer knows them only from illustrations, the latter being shut up in a reliquary and not available for study.

(11) (1) Peacock and peahen with vine sprig, black on violet, Staatliche Museen, Berlin (Stoffsammlung) N°. 8.6.864; (2) griffin, duck, star and vine, green and white, Sens Cathedral Treasury (Chartraire inventory N° 45), illustrated FALKE, *op. cit.*, Pl. 55 or Fig. 295; (3) dark blue ducks on dotted white ground, Musée Guimet N° 1149; (4) hearts and dots in white on red, Musée Guimet N° 1131; (5) disk carrying plant, alternating with roundel surrounded by trefoils and spades, purple on black, St. Maurice d'Agaune. The use of purple and black together in numbers 1 and 5 should also be noted. An appro-

on Phrygian tombstones : the lion, bulls, an undulating vine and a pair of birds perched on a basket, a theme constantly repeated on the stelæ and rarely found on silks. (12)

Another set of fragments in this technique, which are pure Sāsānian in design, have, indeed, often been classed as Sāsānian. Chosroes Anoushirvan in the sixth century held, for a time, parts of this region. (13)

That the Byzantine lion and eagle silks were woven by craftsmen of a distinctive tradition is also indicated by the fact that two pieces of the type have been noted in which, instead of the standard compound weft twill, with the weft floated over two main warps and the intermediate interior warps, the weft is floated over three main warps, a formula not found either in other Byzantine textiles or in Syrian or Persian fabrics.

The patterns in this group all show a noteworthy fidelity to the ancient iconography of Asia Minor, for from the earliest periods that we know the inhabitants of all this region had worshipped the sun, a cult that was sustained among large bodies of the population until well into the Middle Ages in the modified form of Zoroastrianism. Thus behind each of the pacing lions, all of which have rudimentary wings, is a plant, doubtless the Golden Tree, which is another representation of the sun and which was symbolized in the Zoroastrian religion by the "barsom" twigs or branches held by the priest in the ceremony at the fire altar. And the symbolism of the eagle patterns (14) is even more evident, for while some of the pieces have merely an heraldic single-headed eagle alternating with a great sun rosette, the two pieces in the exceptional quality

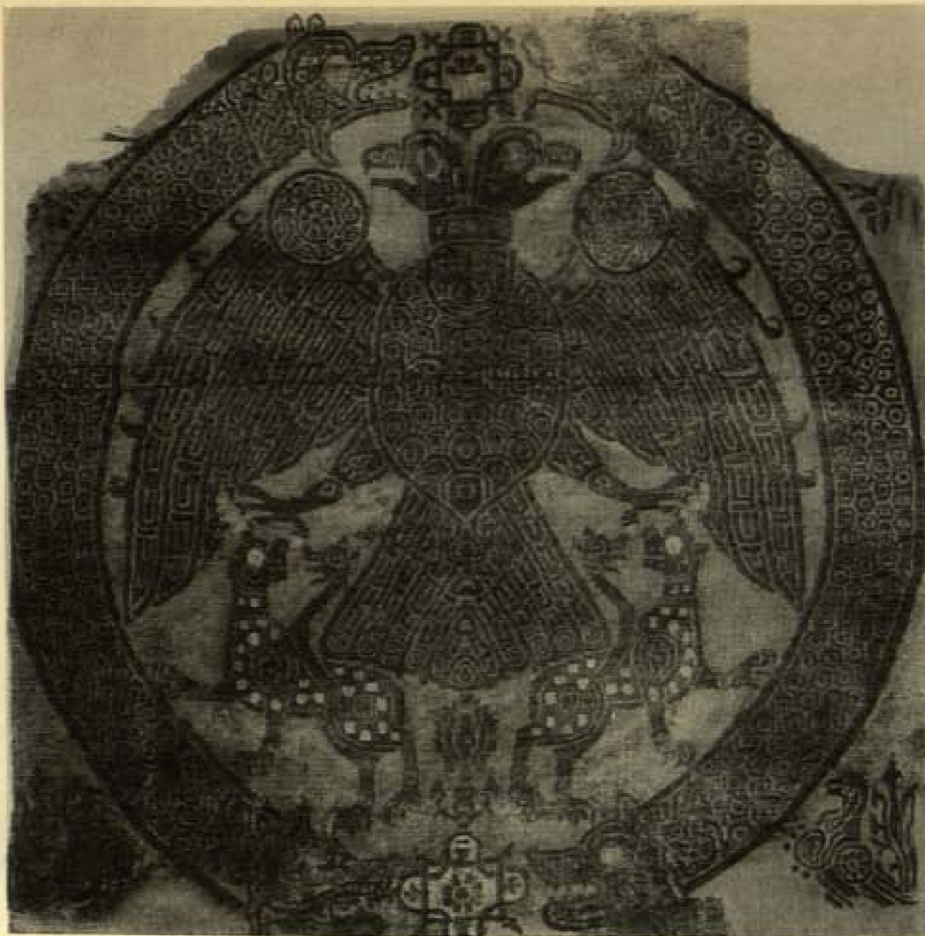
---

ximately contemporary group of compound cloths with interior warps woven with the pattern at right angles on the looms represents an entirely different historical problem: see ACKERMAN, *Handwoven Textiles*, Pasadena s. d. (1935).

(12) Saint Maurice d'Agaune; see E. A. STUCKELBERG, *Unveröffentlichte Walliser Gewebefunde*, Neue Folge, Bâle, 1925, Pl. 9.

(13) Spades in white on dark blue, Victoria and Albert Museum, Catalogue Number 840 (accession 2191-1900); same design in white on violet, Berlin N° 87.773; Brussels, Cinquantenaire N° 10 (see I. ERRERA, *Collection d'anciennes étoffes égyptiennes*, Brussels, 1916, p. 156, N° 365); Paris, Musée des Arts Décoratifs, N°. D. 16333; Manchester, Whitworth Institute, N°. 8556; Krefeld, N°. 383. The identification as Sāsānian is made by E. HERZFELD, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik*, Berlin, 1923, p. 130.

(14) A double-headed eagle displayed is found in Sens (Chartraire Inventory N° 21); Paris, Musée des Arts Décoratifs; and possession of Indjoudjian (*London Persian Exhibition Catalogue* Number 40 I.) This last has been classed as *Persian* by L. ASHTON, *Textiles, some early pieces (in the Persian Exhibition)*, The Burlington Magazine, L (1931), p. 27, and caption to illustration (printed upside down), Pl. IV C. This piece was found in 1925 in the Rayyi graves and there is reason to date it in the third quarter of the eleventh century. The single-headed eagle displayed is seen on the Chasuble of the Blessed Hartmann (1140-1164) in the church of Brixen (illustrated LESSING, *op. cit.*, Pl. 78; FALKE, *op. cit.*, Pl. 250 or Fig. 251). This is by far the latest piece of the series and one wonders whether it does not antedate the Beatus by some decades. Similar pattern on a piece in Knuds Church in Odensi, FALKE, *op. cit.*, Pl. 253 or Fig. 184, and a fragment in Stuttgart Library, ibid., Pl. 252 or Fig. 183. The writer has not seen these last three pieces. A fragment of a large rosette, from a silk of this type, is in the Kestner Museum, Hanover. Most silks of this group have the interior warps in pairs and dark purple in colour, though in a few instances they are of natural silk. The shroud of Saint Germain in the Church of Saint Eusebius of Auxerre (of which there are fragments in the Bargello and the Victoria and Albert Museum) is similar in design, but lighter in tonality.





Silk and gold-thread twill, Byzantine empire, probably early 10th century.

of twill represent a richer and more ancient iconographic tradition, the technical and stylistic factors in these two pieces thus combining to suggest that they were closer to the source of inspiration than the other more formal designs and so probably earlier. In both these patterns the eagle is double-headed, to indicate the course of the sun, rising and setting. On the first, the great bird seizes in its claws a pair of addossed regardant felines, and the sun rosette appears as interstitial pattern. (15)

The second piece in this technique, in the possession of Stora Frères, is even closer to the sources in symbolism and is less stylized and less typically Byzantine in drawing, which would seem to imply that this piece was earliest of all, and most immediate in derivations from the indigenous tradition (Pl. XXXIII). The double-headed eagle carries the sun rosette on its wings. That the feline creature which it dominates is a beast of evil is shown by the serpent's head on the end of its tail. The whole figure is framed in a circle defined by four Senmurv heads on long scaly necks, often a feature of Senmurvs of the Sāsānian period. In the Bundahishq the Senmurv is closely associated with the Golden Tree and the Asia Minor sun worship parallels at most points the Iranian cult. The tree is here represented just below the eagle in the form of a tripartite plant of which the centre member is a pomegranate palmette. Similarly, the Golden Tree is represented on Sāsānian seals as a tripartite pomegranate plant. The sun rosette is repeated at the top and bottom of the circle, and finally the interstitial motif is composed of cocks, another sun bird.

The careful development of the symbolism with its complex variety of elements would in itself indicate that this silk was regarded by the weavers as an especially important product, and this is further confirmed by the magnificent scale of the pattern (the rondel is *c.* 22 1/2 inches high) and above all by the sumptuous material, for the entire design is woven of gold thread with details in white, and this is the only mediæval Byzantine textile known in which the main pattern is thus entirely in gold. Clearly this magnificent silk, whether made in Constantinople itself or further to the east in Asia Minor, must have been for imperial use.

The piece is thus an unique document of signal importance as evidence of the incorporation into the textile art of Byzantium of established Asia Minor traditions, unequalled as an exposition of the persistence of the ancient sun symbolism, unparalleled among existing specimens of the period for the regal use of gold thread. The beauty of the silk can best be expounded by the thing itself. Time has tarnished the gold and so dimmed its original splendour, but the imperial authority remains, in grandeur of scale, in richness of tone and in power of drawing. Here are the emblems of the Great God, the Sun, emblazoned as manifest of the divine right of the Basileos.

---

(15) Berlin, N° 91.154 and a piece in the Cooper Union, formerly Miguel y Badia Collection, Barcelona; illustrated : Lessing, op. cit., Pl. 77; Fischbach, *op. cit.*, Pl. 3; Falke, *op. cit.*, Pl. 249 or Fig. 180; R. Meyer-Riefstahl, *Early textiles in the Cooper Union collection*, Art in America, III (1915), pp. 231 ff., where it is classe das "*Hispano-Moresque*, 12th-13th century."

Un Gulistān de Sa'dī illustré par des artistes tīmūrides

Le *Gulistān* de Sa'dī, appartenant au baron Maurice de Rothschild (1), est une des épaves peu nombreuses des trésors manuscrits de l'ancienne Bibliothèque impériale de Delhi. Livre de chevet, comme le démontrent les inscriptions, de plusieurs générations d'empereurs moghols, il survécut, en 1857, au sort de cette collection incomparable ainsi qu'à celui de la dynastie de protecteurs des lettres et des arts qui l'avait créée.

La reliure, d'origine postérieure (XVII-XVIIIe s.), est en maroquin marron foncé. Le plat supérieur, encadré d'une bordure, est décoré d'un médaillon au centre et de quatre écoinçons agrémentés en repoussé noir sur fond d'or d'animaux, d'oiseaux, d'arbustes et de rinceaux florescents. La décoration du plat inférieur est semblable à la précédente, mais remplie exclusivement d'arabesques. L'intérieur des plats, détérioré, est orné de médaillons au centre, flanqués d'écoinçons et entourés de bordures; le tout en mosaïque de cuir polychrome.

Le manuscrit calligraphie par Sulṭān 'Alī al-Kātib, (2) fut achevé dans le mois de muḥarram 891 A. H. (janvier, 1486), comme l'atteste le colophon au folio 78 v. Il est composé de 79 feuillets (H. 0,231 × L. 0,155) de papier brun d'épaisseur moyenne et de 8 feuillets de garde ajoutés postérieurement, en papier fin couleur crême. Le texte (0,150 × 0,089), en nasta'līq fin, sur une ou deux colonnes d'environ 17 lignes, est encadré de filets bleu et or. Le titre et les subdivisions de l'ouvrage sont en or et en couleurs.

Les inscriptions sur les pages de garde étant très nombreuses, nous ne citerons que les plus importantes, car leur énumération complète risquerait de devenir fastidieuse sans être utile à l'histoire du manuscrit.

F. 1. *a*, fragmentaire, en écriture cursive : « spécialement... que son royame soit éternel... Marīam Maqānī..... nawāb... mille rupies ». Il s'agit de Marīam Maqānī, épouse de l'empereur Humayūn et mère d'Akbar, décédée en 1603. L'inscription paraît d'origine postérieure.

---

(1) Nous tenons à exprimer ici notre sincère gratitude à M. de Rothschild, qui a très gracieusement mis ce manuscrit à notre disposition, ainsi qu'à M. Mohammed Khan qui nous a aidé à traduire les inscriptions.

(2) Élève du maître Azhar, de Herāt, Sulṭān 'Alī al-Meshhedī, surnommé le « Sultan des calligraphes », travailla pour le prince tīmūride Ḥusayn Bayqarā et fut le protégé du ministre de ce dernier, Mīr 'Alī Shīr Nawā'ī. Un *Būstān*, de Sa'dī, actuellement à la Bibliothèque égyptienne du Caire, fut calligraphié par lui, et illustré par Behzād. Voir nos *Manuscrits musulmans illustrés... du Caire*, Gazette des Beaux-Arts, 1935 pp. 141-142.

1

2

1. Les deux lutteurs; d 891/1486, fol. 21 r°. (*agrandi de* 123 *à* 180 *mm.*).

2. Le voyageur et le derviche; d 891/1486, fol. 31 v°. (*agrandi de* 122 *à* 180 *mm.*).

F. 2. *b*) de l'empereur Jahāngīr (1605-1627), à gauche : « Allāh est Grand ! Le 5 āzhar de la première année (de mon règne) il (ce volume) est entré dans ma bibliothèque. Ecrit par Nūr al-Dīn Jahāngīr ibn Akbar Pādshā. Et (ce) Gulistān était à ma grand-mère et, après, fut offert par elle à mon vénéré père qui affectionnait grandement ce livre. Pour moi aussi, il est le plus cher d'entre tous les livres ». *c*), de l'empereur Shāh Jahān (1628-1658), au milieu, à droite : « Au nom d'Allāh le clément, le miséricordieux ! Ce Gulistān dont le printemps reste toujours enchanteur, est sans pareil pour la beauté de l'écriture et des images. A la date du 25 bahman Īlāhī, correspondant au 8 du mois de jumādā II de l'année 1037 de l'Hégire (le 14 février 1628) qui est le jour de l'avènement béni, (ce volume) est entré de la bibliothèque privée de mon vénéré père en la mienne propre et, comme il n'a pas de pareil en beauté, je l'ai choisi pour le lire. Ecrit par Shahāb al-Dīn Moḥammad Shāh Jahān Pādshā ibn Jahāngīr Pādshā ibn Akbar Pādshā Ghāzī ». *d)* anonyme, sous celle de Jahāngīr : « En second lieu, il est maintenant évident que ces cinq séances de ce livre précieux sont l'œuvre de l'unique au monde Shāh ....., célèbre sous le nom d'Ustād Zādah. » *e)* datée de 1226 A. H. (1811) et énumérant d'une manière incomplète les ancêtres de l'empereur Moḥammad Akbar II (1806-1837), sous l'inscription de Shāh Jahān.

F. 78 v°. *f)* de l'empereur Jahāngīr, à la droite du colophon : Ce livre est le tout premier d'entre les livres. Écrit par Nūr al-Dīn Jahāngīr ibn Akbar Pādshā... Je l'étudie continuellement. *g)* anonyme, de biais sous le colophon, informant que ce *Gulistān*, calligraphié par mawlānā Sulṭān 'Alī, contient trois images, l'une par 'Abd al-Ḥayy et les deux autres par Behzād, qui copia les 78 feuillets du manuscrit pour le palais de nawāb Marīam Makānī (? ! !). L'inexactitude de cette dernière affirmation est évidente.

F. 79. *h)* en gros caractères, écrite de biais au milieu de la page : D'après les renseignements qu'elle contient, ce manuscrit de format « wazīrī », en papier de Dawlatābād « qui n'a pas vu d'eau », est de l'écriture de mawlānā Sultān 'Alī. Ses enluminures ont été éxécutées avec de l'or et du lapis-lazuli *(lajward)*. Les plats supérieurs de sa reliure (*jild abrah*, litt. la peau du vêtement de dessus), de même que les intérieurs, sont en peau « couleur du foie » ou grenat. Le volume fut offert en présent par nawāb Marīam Makānī à (Akbar Pādshā) (le nom non mentionné du bénéficiaire se laisse établir de l'inscription b) du f. 2.)

F. 79 v°. *i)* de Ḥusayn ibn Hedāyat Allāh, qui devient le possesseur de ce volume le 16 shawwal 1282 A. H. (le 4 mars 1866), avec son cachet en haut de la page.

Les cachets qui se mêlent aux inscriptions sont presque tous à moitié effacés et, par conséquent, peu lisibles. Parmi les mieux conservés, citons les suivants : de Maktūb Khān, bibliothécaire et conservateur de la galerie des peintures de Jahāngīr; des bibliothéraires de Shāh Jahān, de Shāh 'Alam (1707-1712) et de 'Alamgīr II (1754-1759).

Les enluminures, très riches et de facture achevée, ne paraissent qu'aux feuillets 2 v° et 3 du manuscrit et se composent de deux bordures décorées, sur fond d'azur, de médaillons et d'entrelacs dorés, ainsi que d'arabesques florescentes polychromes encadrant, chacune, sept lignes de texte. La marge gauche du f. 2 v° porte l'inscription suivante : kār ustād Yārī muzahibb. Cette attribution pourrait être acceptée, car les enluminures se rapprochent par la finesse du dessin, la variété des motifs ornementaux

et la luminosité des couleurs de celles du *Būstān* du Caire, signées de ce maître (1).

Le manuscrit est illustré des trois peintures suivantes :

1. F. 21. *Les deux lutteurs* (0,123 × 0,088; *Gulistān* (2) pp. 79-81). Un prince assis sur un trône observe les athlètes, dont le plus âgé triomphe de son élève présomptueux grâce à un tour secret qu'il avait eu la prudence de ne pas lui enseigner. Les courtisans, rangés en files des deux côtés de l'arène, assistent à la lutte qui a lieu, sous un ciel d'or, sur une terrasse pavée donnant sur un jardin fleuri. Trois lignes de texte au dessus de l'image. Filets bleu et or. Signature d'origine postérieure sur la marge gauche : kār ustād Behzād. Gouache de facture belle et fine. Gamme de beige, de marron et d'or, claire et chaude, rehaussée de taches de couleurs vives (orange, rouge, azur et vert jade).

2) f. 31 v°. *Le voyageur sur un chameau et le derviche à pied* (0,122 × 0,087; *Gulistān*, pp. 116-118). Parvenus au campement de leur caravane dont les tentes sont dressées dans une plaine grise, parsemée de rares touffes de verdure et de buissons desséchés, un vieux shaykh (Sa'dī), monté sur une mule, et un derviche, la tête et les pieds nus, brûlé par le soleil, assistent à l'arrivée d'un cavalier qui, pris d'un malaise subit, tombe de son chameau. Quelques versets de texte en haut de la peinture. Filets bleu et or. Inscriptions sur la marge gauche, d'origine postérieure : kār ustād 'Abd al-Ḥayy. Gouache. Facture belle et fine. Gamme discrète de tonalités grises qu'une tache d'orange n'arrive pas à rompre.

3. F. 55. *Sa'dī et l'adolescent de Kāshghar* (0,176 × 0,132; *Gulistān*, pp. 240-244). Le poète, sur le point de partir, prend congé, sous un platane, d'un adolescent dont la beauté et l'amour pour les lettres avaient attiré son attention, durant son séjour à Kāshghar (3). Un esclave noir se tient avec les livres de son jeune maître à l'embrasure de la porte de l'école que celui-ci vient de quitter. A l'intérieur de la mosquée, sous un portail revêtu de faïences multicolores, un maître et des élèves accroupis se livrent à l'étude. Le vieillard, la canne à la main, surveille la bastonnade que deux serviteurs, sur son ordre, s'apprêtent à infliger à un garçon. La mère de ce dernier, à genoux, tend les mains en implorant la grâce du coupable. Les quatre autres élèves assis près du maître sont occupés à lire et à écrire. L'un d'eux (en haut, à gauche), vêtu d'orange, a devant lui un cahier.

Inscriptions : *a)* sur la mosquée, de caractère religieux. La plus longue, sur le fronton de l'édifice se termine par l'indication de l'année 891 de l'Hégire (1486) et fixe ainsi la date de la peinture. *b)* sur le cahier de l'élève : « une personne qui donne son cœur à toi, ô impudent... ma réponse lui donnera son désir ». *c)* sur les marges, du bas et de droite, les deux d'origine postérieure : 'amal ustād Behzād et kār ustād Behzād.

---

(1) Voir nos *Manuscrits illustrés de la Bibliothèque Egyptienne du Caire*, Gaz. d. B. — Arts, 1935, p. 142, fig. 3.

(2) SADI, *Le Gulistan ou le Parterre des Roses*, trad. CH. DEFRÉMÉRY, Paris, 1858, que nous citons en abrégé comme *Gulistān*.

(3) Sa'dī visita Kāshghar en 1209. Cf. W. BARTHOLD, *Turkestan down to the Mongol Invasion*, 2 ed., London, 1928, p. 395.



Sa'di et l'adolescent de Kâshgar; d 891/1486, fol. 55 r°.

Six lignes de texte, sur fond de papier brunâtre, en haut de la peinture. Encadrement de filets dorés et polychromes.

La peinture exécutée à la gouache, de belle et fine facture, réalise une gamme de couleurs discrètes et gaies (azur, beige, rose et blanc), rehaussées d'or et d'une tache d'orange.

L'importance donnée à la scène de vie scolaire font supposer que l'artiste s'était inspiré pour cette peinture non seulement de l'historiette en question, mais aussi de celle du fils du roi et du maître sévère (*Gulistān*, pp. 273-274).

Ainsi qu'on a pu se rendre compte, les images du *Gulistān* sont attribuées à trois artistes : à 'Abd al-Ḥayy, à Behzād et à Ustād Zādah (1). Notons à ce sujet que les inscriptions du premier des grands amateurs princiers, Jahāngīr, ne donnent pas les noms des peintres qui illustrèrent ce manuscrit.

Les données historiques et chronologiques ne se prêtent guère à l'attribution de la peinture illustrant l'apologue du *Voyageur monté sur un chameau et du derviche à pied* (f. 31 v°) à 'Abd al-Ḥayy. Il serait, en effet, difficile d'admettre la collaboration à un manuscrit datant de 1486 ap. J.-C. d'un artiste qui, suivant Dūst Moḥammad, surpassait ses contemporains sous le règne de Sulṭān Aḥmad Jalā'ir (1382-1410), auquel il donnait des leçons de peinture avant le sac de Baghdād, en 1393, par Tīmūr.

Des considérations stylistiques nous empêchent de croire que les trois peintures soient de la main d'Ustād (ou Shaykh) Zādah. Les œuvres connues du maître témoignent d'une conception artistique différente (2).

Le bien fondé de l'attribution des peintures des ff. 21 et 55 à Behzād ne pourrait être établi avec quelque certitude que par leur comparaison avec les œuvres de ce maître dont l'authenticité a été déjà reconnue et demeure incontestée, comme celles du *Būstān* de la Bibliothèque égyptienne du Caire transcrit, une année plus tard, en 1488, par Sulṭān 'Alī, le calligraphe du *Gulistān*.

Comparés à ces dernières, les *Deux lutteurs* (f. 21) présentent une similitude frappante dans l'exécution et les types des personnages. C'est, dans les deux cas, la même facture fine et délicate qui semble atteindre l'apogée dans le dessin des visages barbus. Déjà l'empereur moghol Bābur, contemporain de l'illustre artiste, notait dans ses *Mémoires* que Behzād excellait dans la représentation de ce genre de types. L'anatomie artistique de la figure humaine dans les deux cas est la même. Enfin, la palette des *Deux lutteurs* est bien behzādienne, avec ses tonalités riches et chaudes, d'une harmonie parfaite. La composition de cette image s'emboîte simplement dans un cadre en forme de rectangle. Sauf les lutteurs, dotés de mouvement, les personnages représentés sont rangés comme des poupées dans un décor réduit à sa plus sommaire expression. L'ensemble ainsi formé, d'un effet nettement statique obtenu par des moyens assez primitifs, est très différent des compositions du *Būstān*. Toutes ces considérations, prises ensemble, nous inclinent à croire que les *Deux lutteurs* appartiennent à l'un des grands

(1) M. G. WIET, (*L'exposition persane de* 1931, Le Caire, 1933, p. 78) considère que le *Gulistān* de la coll. Rothschild renferme *trois* miniatures de Behzād dont une datée.

(2) Voir, par ex., BINYON, WILKINSON et GRAY, *Persian Miniature Painting*, London, 1933, pl. LXXXIV, B.



artistes qui formaient une pléiade autour de Behzād, à Qāsim 'Alī, vraisemblablement.

Tout autre est la peinture figurant *Sa'dī et l'adolescent de Kāshghar* (f.55). Il suffit de la comparer avec les *Théologiens dans une mosquée* (1), du *Būstān* du Caire, pour être frappé de la similitude du décor. Le portail grandiose donnant sur une cour, richement orné, dans les deux cas, d'arabesques et d'inscriptions, présente des ressemblances qui peuvent être suivies jusque dans les détails de l'ornementation. Les deux palettes identiques en partie, sont lumineuses et chatoyantes. Enfin, un dernier trait auquel on reconnait le maître, est la composition qui se développe dénuée de toute contrainte. Compliquée et souple, la composition behzādienne est réalisée par une multiplicité d'éléments, qui créent leurs propres limites aux formes irrégulières suivant le développement et les nécessités du sujet. Dans ce cadre enchanteur, les personnages behzādiens n'ont pas l'air de poser, mais vivent de leur vie quotidienne, simple et réelle malgré le décor féerique. Ainsi l'attribution de *Sa'dī et l'adolescent de Kāshghar* au pinceau de Behzād, faite sur les marges par une main inconnue, nous paraît des plus fondées.

Si nous revenons maintenant, après avoir établi le caractère artistique des peintures des ff. 21 et 55, à celle du f. 31 v°, nous pourrons constater qu'elle appartient à la dernière période de l'art tīmūride, à la fin du XVe siècle. La finesse du dessin et l'harmonie délicate des couleurs la rattachent également au grand cycle de l'époque et en font l'œuvre d'un contemporain ou d'un élève de Behzād.

IVAN STCHOUKINE.

(1) Voir F. R. MARTIN, *Miniature Painting*, etc., London, 1912, vol. II, pl. 20.



a

b

La statuaire en ronde-bosse dans l'Asie du sud-est. (1)

Une des périodes les plus complexes dans l'histoire archéologique de l'Asie du Sud-Est est marquée par l'importation progressive du répertoire indien. Celle-ci se produisit par plusieurs voies et à diverses époques; il arriva même que les derniers modèles importés se rencontrèrent avec un art local né de modèles plus anciens et se combinèrent avec lui. C'est pourquoi, lorsqu'on essaie de serrer au plus juste les comparaisons entre les statues indo-javanaises ou indochinoises des VIIe-VIIIe siècles et leurs répondants indiens présumés, on aboutit souvent à des résultats décevants. C'est pourquoi aussi il n'est guère plus commode de suivre la différenciation progressive de chaque groupe artistique, de savoir par quel cheminement et à quelle époque les sculpteurs de Java, du Cambodge et du Champa ont atteint leur autonomie, comment partant de modèles apparement communs, ils aboutirent à des types tout à fait distincts. Un inventaire minutieux des imitations et des innovations notables doit, pour autant qu'il soit possible, permettre de préciser les caractéristiques de chaque art, ce qu'il doit aux écoles indiennes et ce qu'il a créé d'original.

Un certain nombre de statues debout à quatre bras, originaires tant du Cambodge que de la Cochinchine et remontant à la période préangkorienne (avant 802 A.D.) présentent dans la technique une particularité tout à fait remarquable : elles sont adossées à un arceau en pierre qui, prenant appui sur le socle, vient les soutenir derrière la tête, les bras supérieurs et les coudes; deux renforts, partant du socle, se détachent de cet arc et aboutissent aux poignets inférieurs (fig. 1, Pl. XXXVI). M. PARMENTIER avait décrit cette particularité dans son *Art khmèr primitif*, où elle figure parmi les caractéristiques les plus fréquentes de la statuaire préangkorienne. Elle est signalée à propos des représentations d'Umā (2) et se retrouve sur presque toutes les statues de Viṣṇu (3) et de Hari-hara (4). Elle semble même alors entrer dans l'élaboration d'un type constant : les seules pièces de ces séries dépourvues d'arc d'appui sont en effet deux Viṣṇu appartenant à un autre groupe, bien défini lui aussi et auquel je reviendrai plus bas, et deux Hari-hara assez douteux, l'un féminin (?) (5), l'autre connu seulement par une photo-

(1) Extrait d'un mémoire présenté pour le diplôme de l'École pratique des Hautes-Études (Section des Sciences religieuses).

(2) H. PARMENTIER, *Art khmèr primitif*, I, 313. G. GROSLIER, *Sculpture khmère ancienne*, pl. 21. ID., *Collections khmères du Musée Albert-Sarraut à Phnom-Penh*, *Ars Asiatica*, tome XVI, pl. XXI.

(3) H. PARMENTIER, *op. cit.*, I, pp. 314-315, fig. 108 (Viṣṇu de Tuy-hoa).

(4) *Ibid.*, I, pp. 316-317, fig. 110 (Hari-hara de Mahà Rosĕi) et 111 (Hari-hara de Kôṃpoṅ Spù'). G. GROSLIER, *Collections khmères... Phnom-Penh*, pl. XXII (Hari-hara de Saṃbor).

(5) H. PARMENTIER, *op. cit.*, I, p. 318. LUNET DE LAJONQUIÈRE, I. K., I, p. 78.

graphie prise à Hanoi ou à Saigon vers 1900 (1); quant à la statue du Pràsàt-Andèt (2), contrairement à ce qui avait été dit d'abord, elle était elle aussi munie d'un arc d'appui. On en distingue encore la trace derrière le bras gauche : c'est un petit bloc de pierre taillé à angle droit et brisé aux extrémités (3).

Un procédé de soutien différent, guère moins visible et guère moins fréquent que le précédent, caractérise une autre série de pièces à peu près contemporaines. On le voit employé en particulier sur le Viṣṇu de Kòṃpoṅ Čam Kau (4). Le bras supérieur droit, seul intact, tient la roue; celle-ci est jointe à la coiffure mitrée par une réserve qui remplace l'arc d'appui. Les bras inférieurs reposent comme précédemment sur des renforts partant du socle. La robe, s'étendant de la ceinture aux chevilles, porte un long pan vertical qui tombe entre les jambes et atteint le socle. Une large écharpe entoure les hanches. La pièce ne semble d'ailleurs pas complètement terminée et les jambes sont à peine dégrossies. Un autre Viṣṇu, achevé celui-là et provenant de Tûol Chuk (Kandal) (5) (fig. 2), porte cette même écharpe qui se termine sur le côté droit par un gros nœud bouffant. La main inférieure droite vient reposer dessus. Elle est soutenue en outre par un renfort partant du socle auquel la massue à gauche fait pendant. Les bras supérieurs ne sont pas absolument intacts et on ne peut voir s'ils comportaient une réserve de pierre. La robe, comme sur la statue précédente, a un long pan vertical descendant jusqu'au socle et nous retrouvons les mêmes supports qui appuient l'écharpe. Plusieurs pièces de provenance diverse entrent dans cette catégorie, et tout d'abord un *kinnara* préangkorien, dont la robe porte le même pan caractéristique (6). On y



Fig. 1.
Hari-hara de Saṃbor.

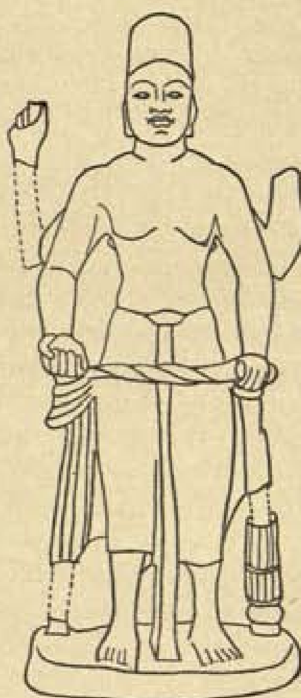


Fig. 2.
Viṣṇu de Tûol Chuk.

(Dessins exécutés par Mlle Jeannine Auboyer).

(1) H. Parmentier, *op. cit.*, p. 245, fig. 112.
(2) G. Groslier, *Collections khmères... Phnom-Penh*, pl. XXIII.
(3) Idem, *Sculpture khmère ancienne*, p. 84, pl. 13.
(4) H. Parmentier, *op. cit.*, I, fig. 107. G. Groslier, *Sculpture khmère ancienne*, pl. 14.
(5) G. Groslier, *Collections khmères... Phnom-Penh*, pl. XIX.
(6) *Ibid.*, pl. XX.

trouve encore des personnages mitrés, les uns découverts au Cambodge par M. Dalet et encore inédits, les autres originaires du Siam (1) et de la péninsule malaise (2). Enfin deux statues décapitées et appartenant au même groupe proviennent de Bali (3). En résumé, compte tenu de ce que nous indiquent les spécimens à peu près intacts, cette deuxième série de pièces comporte les caractéristiques suivantes : bras supérieurs joints à la tête par des réserves de pierre, bras inférieurs reposant sur une large écharpe nouée autour de la taille et que viennent accoster deux renforts obliques, robe descendant des hanches aux chevilles et portant un long pan vertical qui atteint le socle.

Quel que soit leur procédé de soutien, les statues des deux séries présentent au moins une caractéristique commune : elles ont chaque bras et chaque jambe sculptés isolément. Aussi les intentions auxquelles répondait l'emploi d'un arc d'appui, de renforts, de soutiens divers sont-elles tout à fait évidentes : le sculpteur hésitait à rendre une statue en ronde-bosse avec les membres supérieurs complètement détachés, et surtout il craignait que les jambes ne fussent trop minces pour supporter à elles seules le poids du corps. L'arc, complété par deux renforts, a semblé nécessaire en certains cas pour assurer la solidité de l'ensemble ; ailleurs, on a recouru aux renforts seuls et à des réserves de pierre.

Ces caractéristiques, qui ne relèvent ni de l'iconographie ni de l'esthétique, mais bien de la simple technique du sculpteur, sont suffisamment importantes pour qu'on essaie d'en retrouver l'origine. Elles concernent deux groupes bien déterminés, dont l'un, celui des images à arc d'appui, englobe les catégories II et III du classement de la statuaire préangkorienne institué par M. Philippe Stern (4), soit la moitié des pièces existantes, et s'étend de la fin du VIIe à la fin du VIIIe siècle A.D. La statue la plus marquante de la catégorie III, la dernière de l'époque préangkorienne, représente le Hari-hara de Pràsàt Andèt, qui se trouve par ailleurs en contact avec les extrêmes débuts de l'art angkorien et notamment avec un certain nombre de pièces datant du début du IXe siècle, telles la statue du Pràsàt Daṃrĕi Kràp, le *dvarapāla* de Lolei, la statue du Phnoṃ Bàkheṅ (5). Les analogies résident dans la façon dont chaque personnage est sculpté, en faisant état de notions anatomiques qui ne se rencontrent guère plus tôt ni plus tard, et dans la forme du vêtement. Celui-ci comporte un drapé en poche sur la cuisse gauche, traité de façon assez naturelle, tandis que dans la sculpture angkorienne ultérieure il aura l'aspect d'un motif décoratif outrancièrement stylisé (3). A ces détails on peut ajouter notamment que l'arc d'appui, qui se rencontre encore sur le Hari-hara du Pràsàt Andèt, n'existe plus sur la statue du Pràsàt Daṃrĕi Kràp. Désormais, on trouvera uniquement dans l'art angkorien des statues debout ayant chaque bras et, ce qui est plus important, chaque jambe sculptés isolément, l'arc d'appui disparaissant définitivement et aucun étai plus ou moins masqué n'y étant substitué. On peut donc considérer que la ronde-bosse complète est pleinement réalisée dans

---

(1) G. Cœdès, *Collections archéologiques du Musée de Bangkok, Ars asiatica*, tome XII, pl. IX *g*.

(2) *Ibid.*, pl. IX, *dr*.

(3) W. F. Stutterheim, *Oudheden van Bali*, I, platen, fig. 5, 6, 7.

(4) Ph. Stern, *Art khmèr, Essai d'une évolution de la statuaire, B. C. A. I.*, 1931-34, pp. 25-26.

(5) Id., *La transition de l'art préangkoréen à l'art angkoréen et Jayavarman II. Études d'orientalisme... Raymonde Linossier*, II, pp. 515-516. Reproduction des pièces mentionnées, *Ibid.*, pl. LXVIII et LXIX.

l'art khmèr au début de la période angkorienne après ce stade d'évolution préalable que représentent les statues à arc d'appui.

Ces considérations s'appliquent principalement à la sculpture brahmanique, qui eut pendant longtemps au Cambodge une importance prépondérante. Dans la statuaire bouddhique angkorienne, les Lokeçvara et les Prajñāpāramitā debout se conforment aux innovations instaurées pour les divinités hindouistes dont rien, hormis les attributs, ne les distingue; ils sont donc traités eux aussi en ronde-bosse complète. Le cas est tout différent pour les Buddhas debout. A l'époque préangkorienne, ils ne portent en aucun cas d'arc d'appui mais jamais non plus, ils n'ont les chevilles traitées isolément : elles sont sculptées en haut-relief sur une petite stèle joignant le socle au bas de la robe et, pratiquement, le corps repose sur un bloc unique. Quand apparaissent les Buddhas debout de l'époque angkorienne, c'est-à-dire au XIIe siècle, la même tradition se conserve encore et nous ne rencontrons aucun cas de ronde-bosse complète. Les faits sont identiques pour le Siam, où l'art bouddhique fut prépondérant et n'a jamais connu ni arc d'appui, ni étais divers, ni ronde-bosse complète.



Les procédés de soutien que nous avons énumérés paraissant réservés aux personnages debout préangkoriens dont chaque jambe et chaque cheville sont sculptées isolément, et ne se rencontrant en aucun autre cas, le mieux est de recourir désormais à des comparaisons générales avec l'art indien pour voir où est le maintien de la tradition et où est l'innovation. Il faudrait rechercher soit des arcs d'appui dans la statuaire indienne du VIIe siècle, soit des statues en ronde-bosse complète dans celle du VIIIe. Or les résultats sont négatifs dans un cas comme dans l'autre. Le traitement en ronde-bosse complète, comportant la sculpture isolée de chaque jambe, n'existe pas aux Indes sauf en quelques cas exceptionnels. L'arc d'appui constituant une sorte d'acheminement vers ce type de sculpture, il est normal qu'on n'en trouve également aucun spécimen.

L'examen de la statuaire indienne nous montre donc des statues debout dont les jambes, taillées dans un seul bloc de pierre, ne sont pas détachées l'une de l'autre : elles constituent généralement un relief sur fond plein. Il suffit de donner ici un nombre limité d'exemples. Les plus anciennes productions de l'art indien, les *yakṣa* de Besnagar (1), de Parkham (2), de Patna (3) portent une robe qui, laissant la face antérieure des jambes découvertes, descend par-derrière jusqu'au socle. La *porteuse de cauri* de Didargañj (4) bénéficie exactement du même artifice. Dans l'art gréco-bouddhique, les images de Buddha et de Bodhisattva sont représentées avec les jambes taillées en simple relief; rien n'est tenté pour masquer le bloc plein qui s'étend du bas de la robe jusqu'au socle (5). Chez les personnages secondaires, dieux ou génies,

(1) L. Bachhofer, *Early Indian Sculpture*, pl. 10.
(2) *Ibid.*, pl. 11. A. K. Coomaraswamy, *History of Indian and Indonesian Art*, fig. 8.
(3) L. Bachhofer, *op. cit.*, pl. 61. A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, fig. 9.
(4) L. Bachhofer, *op. cit.*, pl. 9. A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, fig. 17.
(5) A. Foucher, *Art gréco-bouddhique du Gandhāra*, fig. 415 à 420. Autres personnages, fig. 336, 350, 351, 380, 381.

l'artifice est le plus souvent masqué par quelque détail vestimentaire ou reste relativement peu visible quand les jambes sont rapprochées.

Il n'y a aucune raison pour que désormais les choses changent et, de fait, la même imperfection technique se retrouvera pendant bien longtemps sur toutes les rondes-bosses fabriquées aux Indes. Dans l'art de Mathurā, la statue de Kaniṣka a les jambes jointes par un bloc de pierre (1), les Buddhas ou Bodhisattvas ont tous, unissant le socle à la robe, une petite stèle sur laquelle les pieds se détachent en relief et qui est généralement décorée de lions (2). Le Bodhisattva du Musée de Philadelphie est adossé à une élément décoratif assez imprécis et porte entre les jambes une espèce de pan conique qui ne fait pas partie du vêtement et dont rien ne justifie la présence (3). C'est à Sārnāth que l'on rencontre les premiers Buddhas entièrement adossés à une haute stèle, ce qui constitue une solution légèrement différente du même problème (4). Sur les autres pièces, comme sur tout spécimen de l'art Gupta (5), les chevilles continuent d'être taillées en simple relief pour que le corps repose sur un bloc unique (6). Sur un Mañjuçrī appartenant à la même école, l'artifice est masqué par un décor floral (7). La recherche de types analogues dans la statuaire d'Ajaṇṭā ou d'Ellora est impossible, toute la décoration des grottes étant constituée par des reliefs. Enfin, dans l'art Pāla, l'habitude d'adosser le Buddha à une stèle paraît complètement généralisée (8).

C'est très tard qu'une modification semble s'amorcer. Le Viṣṇu de Sultanpur (9), les statues dravidiennes, qui ont chaque jambe sculptée isolément, bénéficient de quelque support accessoire : ce sont tantôt les pans d'une écharpe tombant jusqu'au sol, tantôt un arc de feuillage, tantôt un *vāhana* (dans le cas par exemple de nombreux Skanda). Et jamais, semble-t-il, les artisans indiens n'ont dépassé ce stade d'évolution. Les seuls cas où la ronde-bosse complète se rencontrent sont tout individuels : ils concernent quelques Buddhas, les uns, indo-grecs, provenant notamment de Rājar (10) et d'Afghanistan (11), les autres originaires d'Amarāvatī et de Ceylan. Sans doute existe-t-il encore d'autres pièces exceptionnelles, car quelques sculpteurs ont bien dû se risquer à rendre des statues en ronde-bosse véritable, mais il n'en est pas ainsi dans l'immense majorité des cas et on pourrait multiplier les exemples d'une imperfection technique, d'une insuffisance dans les connaissances de l'artisan que l'influence de l'art grec aurait dû cependant corriger. Les bronzes seuls, en effet, nous présentent d'une façon généralisée, des personnages debout où la ronde-bosse complète est réalisée, où chaque jambe est sculptée isolément sans qu'intervienne quelque étai supplémentaire. J'ignore d'ailleurs si ce résultat est imputable à la technique même du bronze ou s'il fut atteint d'une manière progressive.

(1) J. Ph. Vogel, *La sculpture de Mathurā*, *Ars asiatica*, tome XV. pl. 1.
(2) *Ibid.*, pl. XXVIII A et B, pl. XXIX.
(3) A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, fig. 80.
(4) St. Kramrisch, *Indische Kunst*, pl. 21. *Ann. Rep. A. S. India*, 1914-15, pl. LXIII.
(5) J. Ph. Vogel, *op. cit.*, pl. XXI et XXII.
(6) *Ann. Rep. A. S. India*, 1905-06, pl. XXVIII; 1906-07, pl. XIII et XXIX.
(7) V. Smith, *History of Fine Arts in India and Ceylon*, fig. 122.
(8) A. Foucher, *op. cit.*, fig. 588 et 588*bis*.
(9) A. K. Coomaraswamy, *op. cit.*, fig. 122.
(10) J. Hackin, *L'Œuvre de la délégation archéologique française en Afghanistan*, I, fig. 1.
(11) A. Foucher, *op. cit.*, fig. 478. Voir une autre pièce dans L. Bachhofer, *op. cit.*, pl. 142 à *g*.

Que les mêmes habitudes aient d'abord été respectées dans l'Asie du Sud-Est, le fait n'a rien que de normal. Dans l'art čam et dans l'art indo-javanais elles se maintinrent même indéfiniment. Au Champa, le classement et la détermination mêmes des écoles présentent de telles incertitudes qu'on ne peut citer des exemples dans un ordre chronologique précis. On peut noter que la Tārā du Musée de Tourane (1), qui appartient au style de Mỹ-so'n, a les chevilles sculptées en relief sur un bloc de pierre unique. Le traitement est identique pour le Gaṇeça de Mỹ-so'n (2), le Viṣṇu de Da-nghi (3), l'Avalokiteçvara de Mỹ-đức (4), le Çiva debout de Đồng-du'o'ng (5). Les mêmes caractéristiques se retrouvent à Java et à Sumatra, par exemple sur l'Avalokiteçvara de Palembang (6), les Buddhas de Djambi (7). Le Çiva et le Viṣṇu du Caṇḍi Baṉon (8) sont étayés jusqu'aux genoux par une stèle que masque soit un détail de vêtement, soit un motif décoratif quelconque. Le Çiva Mahādeva de Prambanan (9), le Çuddhana Kumāra du Caṇḍi Djago (10), le Hari-hara du Simping (11) sont chacun adossée à une stèle. Le *dvarapāla* de Panataran a le buste seul traité en ronde-bosse (12).

Même dans l'Indochine occidentale et à Malakka, régions où justement prend forme le perfectionnement technique qui aboutira à la ronde-bosse complète, les types traditionnels se maintiennent plus ou moins fortement. Tous les Buddhas debout que nous connaissons actuellement comme ressortissant à l'art de Dvāravatī ont pieds et chevilles traités en simple relief sur un fond de pierre (13). Le Lokeçvara du Musée de Bangkok, trouvé à Jaiyā, en péninsule malaise, n'a encore que la tête et le torse complètement dégagés (14). Les Buddhas préangkoriens trouvés tant dans la région de Prei-Kràbàs que dans diverses circonscriptions cochinchinoises ont de même pieds et chevilles traités en relief (15). C'est aussi le cas de quelques petites statues féminines de caractère brahmanique (16). Sauf pour ces dernières, il ne semble pas y avoir eu antériorité par rapport aux statues munies d'arc d'appui ou d'étais quelconques, mais bien coexistence, l'ancienne tradition survivant à côté des innovations diverses.



L'étude de l'art khmèr, plus poussée jusqu'ici que celle des autres arts indochinois,

(1) H. Parmentier, *Sculptures chames au Musée de Tourane, Ars asiatica*, tome IV, pl. II et III.
(2) *Ibid.*, pl. XXIII.
(3) *Ibid.*, pl. XXVI, N° 8.
(4) *Ibid.*, pl. XXVI, N° 14.
(5) *Ibid.*, pl. XXIX.
(6) *Ann. Bibl. of Ind. Arch.*, 1931, pl. XII *d*.
(7) *Oudheidkundig verslag*, 1921, fig. 10 face à la p. 195.
(8) N. J. Krom, *Inleiding tot de hindoe-javaansche kunst*, III, pl. 19.
(9) *Rapporten... oudheidkundig onderzoek*, 1909, pl. 121.
(10) N. J. Krom, *op. cit.* III, pl. 38.
(11) *Ibid.*, III, pl. 58.
(12) *Ibid.*, III, pl. 75.
(13) G. Cœdès, *op. cit.*, pl. II et IV.
(14) *Ibid.*, pl. XIV.
(15) G. Groslier, *Collections khmères... Phnom-Penh*, pl. I et II. H. Parmentier, *op. cit.*, fig. 115 et 117.
(16) G. Groslier, *Sculpture khmère ancienne*, pl. 23.

avait déjà conduit, comme on sait, à voir dans les Hari-hara à arc (groupes II et III de la statuaire préangkorienne) les prototypes des premières images angkoriennes, telles que celle du Pràsàt Daṃrĕi Kràp. Il y avait passage des statues à arc d'appui aux statues en ronde-bosse. Mais cette évolution était présentée comme ayant une importance strictement locale, comme une amélioration technique qui intéressait seulement l'histoire de la statuaire au Cambodge et en Cochinchine : l'arc d'appui semblait justifié seulement par la grande taille des images qu'il soutenait et constituait une transition nécessaire entre les modèles indiens et les premières fabrications indigènes du IXe siècle. Or, la réalisation d'une image debout sculptée sur toutes ses faces, ayant chaque jambe et chaque pied taillés isolément, répondant en un mot à la conception de la ronde-bosse que l'art grec a pu nous donner, la réalisation d'une telle image, courante dans l'art khmèr à partir du IXe siècle, est un fait exceptionnel dans tout l'art indien et même, semble-t-il, dans tout l'art d'Extrême-Orient. Les divers stades par lesquels fut obtenue cette réalisation nouvelle nous étant connus en Indochine seulement, tandis que toute trace d'une tentative similaire manque aux Indes, on en peut conclure à une innovation strictement indigène de la technique.

Que les recherches des sculpteurs indochinois, au Cambodge et en Cochinchine tout au moins, aient porté sur des représentations brahmaniques, que l'on trouve de ce côté seulement tout le cheminement vers un perfectionnement nouveau, le fait s'explique fort bien. La robe bouddhique, descendant très bas, pouvait masquer sans peine l'artifice des pieds sculptés en simple relief; rien ne signalait particulièrement la présence insolite d'un bloc de pierre. Par contre, la nécessité de représenter debout des divinités brahmaniques à peu près nues, ayant un court pagne pour tout vêtement, changeait les données du problème : l'artifice, même masqué par quelque ornement plus ou moins superflu, restait trop visible. Il fallait nécessairement aboutir à de véritables rondes-bosses; de là la création des arcs d'appui et ensuite leur suppression lorsqu'il fut avéré qu'une statue pouvait tenir sur ses deux pieds seuls. On pourrait objecter à cette hypothèse qu'il existe un groupe de petites statues féminines brahmaniques portant une jupe tombant des hanches aux chevilles, et que dans ce groupe on rencontre les trois sortes de techniques : chevilles en relief, chevilles en ronde-bosse avec arc d'appui, ronde-bosse complète. Les premières remontent vraisemblablement à la période la plus ancienne de la statuaire indochinoise. Quant aux autres, en nombre très limité, elles subirent sans doute par simple imitation le traitement des autres statues brahmaniques.



Il est difficile de déterminer exactement l'origine de l'arc d'appui. Sans doute faut-il le considérer comme une sorte de stèle ajourée. Les prototypes indiens de la statuaire brahmanique préangkorienne paraissent être des reliefs; les modèles les plus approchants que nous connaissions proviennent principalement d'Ellora. On peut imaginer l'évidement progressif du fond de pierre qui se réduit à un simple arceau, la statue finissant par être sculptée sur les deux faces et devenant ronde-bosse. L'arc se trouve d'ailleurs légèrement en arrière de l'image; il ne l'encadre pas, il reste en

contact avec la partie postérieure des bras, avec le dos de la coiffure, c'est-à-dire dans la position exacte où se serait trouvé le fond de pierre d'un relief, qu'il s'agisse d'un panneau décoratif ou, ce qui paraît plus probable, d'une simple stèle.



Il nous faut aborder maintenant l'autre groupe de statues, caractérisées par des réserves de pierre, des renforts et un long pan de vêtement tombant de la ceinture au socle. On en a trouvé de ce type tant au Cambodge qu'au Siam, en péninsule malaise et à Bali. Comme elles présentent des caractéristiques étroitement communes et qu'il n'en existe guère que deux ou trois spécimens dans chacune de ces régions, il n'y a pas lieu de supposer l'existence de plusieurs centres de fabrication. Encore faudrait-il savoir d'où elles sont parties. Peut-être est-ce du Siam, qui occupe une sorte de position centrale par rapport au Cambodge et à la péninsule malaise. En tout cas, il semble peu probable qu'au Cambodge une autre technique se soit développée parallèlement à celle employant des arcs d'appui.

Toutes les pièces de cette deuxième série, qui comprend principalement des Viṣṇu, portent un long vêtement tombant des hanches aux pieds. On ne le rencontre pas sur d'autres statues masculines de ces régions et cette caractéristique s'ajoute à celles de la technique pour délimiter un groupe bien caractérisé, nettement différencié du précédent avec lequel il ne semble guère avoir eu de contact. La ronde-bosse est ici recherchée par des moyens différents et un plus grand souci de masquer les étais : la massue de Viṣṇu, le pan vertical de la robe sont très utiles à cet égard. Grâce à eux chaque pied peut être sculpté isolément. Le pan de vêtement retombant jusqu'au sol rappelle d'ailleurs un procédé de décoration courant dans la statuaire indienne et nous avons eu souvent à le signaler plus haut, mais cette fois-ci la draperie figurée constitue le seul étai et ne masque plus un bloc de pierre brute. Si les prototypes du premier groupe ont pu être des reliefs, ceux de ce groupe-ci doivent plutôt être trouvés parmi les rondes-bosses dont les jambes étaient taillées en relief sur un bloc de pierre unique.

Malheureusement les recherches dont témoigne cette deuxième série de statues avortèrent en définitive, contrairement à ce qui se passa pour les images à arc d'appui. Elles n'étaient cependant pas mal dirigées et la ronde-bosse véritable était réalisable de cette manière comme elle l'avait été autrement; mais que l'on considère bien en quels pays eurent lieu ces tentatives : au Cambodge, où une autre technique avait un plein succès, au Siam, pays où le bouddhisme était prépondérant, et surtout le bouddhisme du Petit Véhicule qui n'exigeait la fabrication d'aucun Bodhisattva, en péninsule malaise, région bouddhique également, enfin à Bali, où aucune école ne paraît s'être constituée à une haute époque. Les recherches furent donc abandonnées assez vite. En tout cas il n'y a eu aucun contact entre cette série d'images brahmaniques et les quelques autres statues de Viṣṇu du Siam, originaires de Çrīdeb (1). Celles-ci,

(1) G. Cœdès, *Note sur quelques sculptures originaires de Srideb*, *Études d'orientalisme... R. Linossier*, I, pp. 158 suiv., pl. X à XII.

qui portent un très court vêtement couvrant seulement les hanches et les cuisses et qui sont sculptées en ronde-bosse complète, entrent dans la filiation générale des statues cambodgiennes des VIIIe-IXe siècles et sont à rapprocher tout particulièrement de la statue du Pràsàt Daṃrĕi Kràp, voire du Hari-hara du Pràsàt Andèt. En tout cas, elles ne semblent pas avoir de répondants directs dans la ronde-bosse indienne. La présence à Çrīdeb, dans le voisinage des Viṣṇu, d'un fragment d'inscription en caractères du Ve siècle ne constitue pas nécessairement un repère réel, d'autant qu'un *yakṣa* appartenant au style du Bàyon provient du même site.

C'est donc dans la statuaire brahmanique et accessoirement parmi les Bodhisattvas, que nous rencontrons ces tentatives anciennes en vue de rendre un personnage debout en ronde-bosse complète. Les images du Buddha lui-même demeurent au contraire, jusqu'au XVe siècle peut-être, conformes aux modèles importés des Indes. Les chevilles et les pieds de chaque statue sont invariablement sculptés sur un élément de stèle qui joint le socle à la robe. C'est un détail que l'on trouve sur toutes les images de l'école préangkorienne de Prei-Kràbàs, sur celles de Dvāravatī, au Siam, qui s'espacent entre le VIe et le XIe siècle au moins. Il est difficile de savoir ce qu'il en est pour les Buddhas de l'époque du Bàyon, tels ceux du Práḥ Khằn d'Aṅkor et du Wăt Thằm Krăp, près P'ec'ăbŭri, car ils ont les chevilles brisées. Mais par la suite, nombre de Buddhas déposés dans les galeries d'Aṅkor-Vat et datant approximativement du XIVe siècle ont encore les chevilles sculptées en simple relief. Ce n'est que sur certaines images très laides, donc tardives, qu'apparaît enfin un grossier traitement isolé de chaque cheville.

De ces recherches découlent quelques points de repère qui permettront peut-être de dater les statues préangkoriennes et plus généralement la statuaire indochinoise de haute époque. Je n'ai pas étudié certains spécimens connus parce qu'ils constituent des exceptions et qu'il s'agit d'abord de former des séries; c'est le cas de l'Avalokiteçvara de Rach-gia (1), peut-être plus ancien que nos statues à arc d'appui. C'est le cas aussi d'un certain nombre de pièces assez frustes, originaires de Cochinchine, qui, au contraire, ne sont peut-être pas toutes préangkoriennes.



Il semble donc qu'une imperfection technique assez curieuse, spéciale à la sculpture de pierre et constante dans les arts d'Extrême-Orient, tout particulièrement aux Indes, aît consisté à ne pas rendre complètement en ronde-bosse les personnages debout. Les jambes et les chevilles étaient simplement sculptées en relief sur un bloc de pierre ou une stèle de manière à donner à la statue une assise unique. L'art brahmanique de l'Indochine occidentale (Cochinchine, Cambodge, Siam) et quelques pièces éparses en péninsule malaise et à Bali sont seuls à constituer dans leur ensemble une exception. On trouve dans la statuaire des VIIe-VIIIe siècles deux groupes de sculptures sur lesquelles ce perfectionnement technique se manifeste. L'un, constitué par les statues à arc d'appui, se trouve à l'origine de la statuaire angkorienne où la ronde-bosse complète

(1) G. MASPERO, *l'Indochine*, I, fig. 183 (indiqué par erreur comme provenant de Bantāy Chmar).

est enfin réalisée d'une façon systématique, ce qui constitue un fait unique dans l'art oriental. L'autre, comportant l'emploi de renforts divers et de réserves, représente une tentative qui s'est soldée par un échec, pour des raisons étrangères à la technique pure, et n'a eu aucune influence sur la statuaire ultérieure.

Quant aux images en pierre du Buddha debout, elles ne furent sculptées en ronde-bosse complète que beaucoup plus tard, vers le xve siècle seulement.

PIERRE DUPONT.

CHRONIQUES

L'exposition d'art japonais de Mills College, Californie

Le moment est opportun pour présenter au public européen un nouveau groupement d'Amérique, les *Friends of Eastern Art*, qui se consacre à l'étude des arts de l'Extrême Orient. Fondé au printemps de 1934, il se manifesta dès l'automne suivant par une exposition d'art chinois dont le catalogue a été largement répandu. Après plusieurs autres, notamment l'exposition des bronzes chinois à l'Orangerie de Paris, elle annonçait pour ainsi dire l'ouverture imminente de l'incomparable exposition de Londres.

Si des orientalistes débarquaient un jour dans le Far West des États-Unis, qu'y trouveraient-ils ? A l'ouest de Chicago et de Kansas City, naguère encore, on n'aurait pu leur parler d'art asiatique qu'avec beaucoup de points de suspension. Ce que les grands centres de la côte du Pacifique, San Francisco, Los Angeles, exhibaient en leurs musées, on l'eût cherché moins que partout ailleurs au bord de cet océan qui baigne également les côtes de l'Asie. Si l'on jette un coup d'œil rétrospectif sur l'initiation de ces pays à l'art chinois et japonais, on y remarque des péripéties singulières. Il y a une quinzaine d'années au plus que les antiquaires de la côte californienne expédiaient encore leurs pièces aux musées et aux grands collectionneurs de l'est des États-Unis; les amateurs californiens furent toujours rares, et leur nombre ne s'est pas accru. Si modéré qu'il fût, leur intérêt pour les arts orientaux semblait destiné à s'éteindre, parce qu'il ne trouvait un foyer ni dans les musées ni dans les universités de la région; finalement il semblait que personne ne se souciât de ces fameux arts de l'Extrême-Orient; même la remarquable collection du musée de Portland (consacrée principalement à la xylogravure japonaise) était oubliée du public. Mais quand le musée d'art de Seattle, sous l'impulsion de son directeur-fondateur Richard E. Fuller, commença à réunir les œuvres recherchées des hautes époques chinoises, et (plus récemment) les œuvres un peu délaissées du Japon, quand il les présenta dans des locaux superbes, l'attention se réveilla enfin, tout au moins aux États-Unis. Aujourd'hui que sont créés les centres de Portland et de Seattle, le nord de la côte du Pacifique n'a plus besoin de travaux de pionnier. On n'y trouverait pas, il est vrai, un aperçu complet des arts orientaux, mais du moins quelques œuvres de haute qualité, dignes de représenter les civilisations de l'Asie.

Plus au sud, par contre, il reste beaucoup à faire, et c'est la tâche qu'ont assumée

les *Friends of Eastern Art*. Ils espèrent un progrès à la suite des expositions qu'ils organisent à Mills College près de San Francisco. Il était logique que leur deuxième exposition fût consacrée à l'art japonais.

Leur but était de présenter l'art japonais dans son ensemble, bien que résumé, pour ainsi dire, par un choix rigoureux. Choisir, c'est déjà prendre parti, je dirai même préjuger. La direction de l'Exposition voulait donner la prépondérance aux hautes époques, aux débuts de chaque art. Elle réserva donc une place relativement large à la préhistoire qui est généralement négligée. En dehors du Japon, ce n'est qu'à Paris qu'on peut voir de la poterie néolithique de l'archipel qui offre un intérêt artistique. Le musée du Louvre, avec sa libéralité coutumière, voulut bien prêter ses trésors de « *Mutsushiki* ». Ils devaient intéresser particulièrement nos visiteurs en raison des rapports qu'on entrevoit entre l'Asie orientale et les Indiens d'Amérique. Les spécialistes eux-mêmes furent surpris de l'élégance et de la richesse décorative de ces poteries néolithiques, ainsi que des objets de l'âge de bronze. Les figurines en terre cuite du même groupe n'ont point d'analogues sur le continent (Pl. XXXVII *a*) : ainsi l'exposition avait la bonne fortune de présenter comme point de départ un élément exclusivement japonais.

Au Japon l'âge de fer lui-même débute dans la préhistoire, mais son art commence à subir quelques influences continentales. Au Metropolitan Museum de New-York nous fûmes redevables de plusieurs pièces qui représentaient cette époque, notamment un *dôtaku* et une figurine sur cylindre *(haniwa)* complète, outre plusieurs fragments (Pl. XXXVII *b*). On pouvait à Mills College se rendre compte des difficultés qui s'opposent encore à un classement chronologique des objets de la préhistoire japonaise. Les savants japonais ne sont nullement d'accord avec M. J. Nakaya, auteur de la seule tentative récente de datation qui nous soit accessible en langue européenne (1), mais jusqu'à présent ils ne nous ont pas donné mieux; même des manuels récents passent sous silence tout ce domaine, ou peu s'en faut. Espérons que ce sujet, revélé au public, inspirera enfin un travail digne de faire autorité.

De l'art *historique* du Japon, art qui est au service du bouddhisme, les débuts jusque vers l'an 650 au moins ne se voient nulle part en dehors du Japon, et ils faisaient par conséquent défaut à Mills College. Mais l'époque Hakuhô qui suit immédiatement celle-là y était bien représentée, et on voyait le chemin parcouru depuis la conception abstraite et constructive des primitifs jusqu'au modelé organique et observé des élèves des Chinois. Comme le Museum of Fine Arts de Boston ne peut faire de prêts, la phase de maturité du VIII[e] siècle (Nara) était représentée seulement par un magnifique torse de Lokapâla (n° 28 du Cat.). Avec le IX[e] siècle commence au Japon une tendance qu'on pourrait rapprocher du « baroque » occidental. L'exposition permit de constater que les musées d'Amérique sont riches en monuments de ce groupe. Ce sont rarement des chefs d'œuvre qui ont quitté le territoire japonais, mais plutôt des fragments, ou des œuvres paysanes. Cependant cette production provinciale elle-même mérite l'attention : l'imposante Kwannon (1m. 78) de Kansas City par exemple (Pl. XXXVII *c*) n'est pas seulement caractéristique de son époque, c'est aussi une belle chose. Mention-

(1) *R.A.A.* VI, 3; *Contribution à l'étude de la civilisation néolithique du Japon ; R.A.A.* VII, 3; *L'influence des civilisations continentales sur l'âge de pierre du Japon.*



a



b



c

a. Figurine préhistorique. H. 0 m. 17. *(Louvre)*.
b. Haniwa. H. 1 m. 02. *(Metropolitan Museum)*.
c. Statue de Kwannon, IXe siècle, H. 1 m. 78.
(W. R. Nelson Gallery of Art, Kansas City.)



Benten, peinture x^e ou xie siècle, Dim. 1 m. 20×0 m. 68.

(W. R. Nelson Gallery of Art, Kansas City.)

nons encore, en fait de sculpture bouddhique, une série bien choisie de pièces appartenant aux siècles suivants et un beau masque destiné aux danses religieuses.

La peinture bouddhique n'était pas moins bien représentée. En tête venait la *Benten* du musée de Kansas City; bien que déjà reproduite dans le catalogue, elle mérite ici une planche à elle seule (Pl. XXXVIII). Composition, coloris et exécution sont d'une perfection telle que les spécialistes n'ont pas manqué (comme toujours en pareil cas) de l'attribuer à un peintre chinois. Envoyée à Londres, cette peinture fut finalement déclarée japonaise, et elle nous revint à temps pour l'exposition où elle occupait une place d'honneur. La date portée au catalogue, « VIIIe siècle » est rectifiée; il faut lire « Xe ou XIe siècle. » La présence de l'historien d'art japonais J. Harada, notre hôte et conférencier à Mills College, rendit possible une datation basée sur les caractères techniques. Une série nombreuse de peintures bouddhiques se terminait par une belle pièce non signée qu'on peut situer presque sûrement à la fin du XVe siècle et qui mériterait d'être attribuée au bonze-peintre Cho Densu.

Des paysages d'inspiration chinoise, des tableaux conçus dans l'esprit de la cérémonie du thé, des œuvres des écoles académiques, des paravents décoratifs, des animaux réalistes, un rouleau historique illustré nous conduisaient jusqu'aux débuts de l'école populaire (milieu du XVIIe siècle), jusqu'à l'*ukiyoe*. Parallèlement s'offraient au visiteur des échantillons de tous les arts qu'on appelle un peu péjorativement « arts appliqués ». Au premier plan figurait la poterie des fervents de la cérémonie du thé; les netsuke, les garnitures de sabre auraient dû être représentés de façon plus complète, les laques et les masques auraient pu l'être de façon meilleure.

L'exposition se terminait sur les estampes, au nombre de 118 seulement; ici encore la préférence était donnée aux origines, et plus de la moitié de la place était réservée aux « primitifs » de la xylographie japonaise. On pouvait voir les plus belles pages de l'école de Kwaigetsudô, des successeurs directs de Moronobu, des maîtres comme Torii Kiyomasu Ier et Torii Kiyonobu Ier, de grandes estampes monumentales en noir ou coloriées à la main. Avec Kiyonobu commencent les portraits d'acteurs. C'est depuis peu qu'on leur accorde l'attention qu'ils méritent (Binyon). Comme les collectionneurs américains se sont concentrés sur certains maîtres de l'estampe, les pièces choisies, quoique peu nombreuses, étaient d'une qualité rare. Le portrait en silhouette d'un acteur par Kuniyoshi fut une surprise pour tout le monde. Il serait futile d'énumérer tous les artistes représentés; le catalogue et ses 48 planches donnent une idée de la qualité artistique et de la variété des pièces exposées ce printemps à Mills College.

ALFRED SALMONY

A propos de
"Scènes de musique et de danse"

Sous le titre de « Scènes de Musique et de Danse » Mlle Rutten publie dans le tome IX, n° 4 de la *R. A. A.* une étude sur les instruments de musique et les danses figurés sur les pièces conservées au département des Antiquités Orientales du Musée du Louvre.

Mlle R. dont les milieux savants connaissent et estiment les recherches sur les textes séleucides, sur l'épigraphie et la grammaire assyrienne, sur l'archéologie orientale, fait donc paraître une étude qui semble concerner uniquement la musicologie; or cette science est désormais suffisamment développée pour qu'on ne puisse se passer de certaines données bibliographiques et terminologiques. La bibliographie musicologique que mentionne Mlle R. consiste essentiellement dans l'article de MM. Virolleaud et Pélagaud qui fait partie des articles les plus douteux de l'Encyclopédie de Lavignac; est-il besoin de dire qu'il existe une bibliographie abondante et autrement savante sur la question ? Quant à la terminologie, utilisée par Mlle R., elle n'est pas celle qui est couramment adoptée dans les milieux musicologiques

Dès la première phrase (p. 218), nous nous heurtons à un lieu commun concernant les figurations musicales dans l'archéologie. Ce ne sont pas des « sentiments de l'âme » que les instruments de musique et la musique expriment à cette époque; il faut y voir avant tout le symbolisme de la forme (ou de la couleur si on peut la déceler encore) d'un instrument, la force magique qu'on attribuait à tel instrument, le rôle cultuel qui détermine certaines figurations instrumentales, l'importance de la sonorité dans la religion qui va, dans certaines civilisations, jusqu'à constituer par elle-même le Sacré. Mais nous n'osons nous étendre davantage sur des sujets si connus et nous laissons volontairement dans l'ombre bien des exemples qui relèveraient plutôt de l'ethnographie que de l'archéologie.

Mlle Rutten nous parle plus loin (p. 219) d'un « tympanon » figuré sur un fragment de stèle en calcaire de l'époque de Goudéa (Salle de Sarzec, vitrine E); elle propose d'y voir un « tambourin à cymbales ». Or il faut signaler que le « tambourin à cymbales » est postérieur de quelques milliers d'années à l'époque de Goudéa (1). Quelques lignes

(1) Voir à ce sujet les ouvrages du Prof. Curt SACHS : *Altägyptische Musikinstrumente*, Alte Orient, 1920 et *Die Musikinstrumente des alten Ägyptens*, Berlin 1921. Et tout récemment un article de M. Ludwig BORCHARDT dans Zeitschrift für Ägyptische Altertumskunde.

plus bas, à propos d'une plaquette de terre cuite de la 3me Dynastie d'Our (Salle XVI, vitrine E), Mlle R. ne met pas en doute qu'il s'agisse d'un « tympanon de plus petite taille », la question a déjà été étudiée et il est avéré qu'il faut voir là un tambour-hochet pour lequel on a établi des parallèles avec le même instrument chez les Indiens du Nord d'Amérique (1); ajoutons que le terme de tympanon est désuet.

Nous ne voulons pas chicaner sur les termes de « double flûte » et de « flute simple » que Mlle R. emploie (p. 220), car il est effectivement difficile de distinguer qu'en réalité il s'agit respectivement d'un hautbois double et d'une flûte droite; mais nous tenons à signaler que, si l'aspect de ces deux instruments est assez semblable a priori, la sonorité en est nettement différente, car pour la flûte l'ébranlement vibratoire est produit par l'intermédiaire d'une embouchure libre et pour le hautbois l'état vibratoire est obtenu par une anche double apparente. La sonorité jouant souvent un rôle cultuel, on comprendra qu'il est toutefois important de distinguer ces deux instruments l'un de l'autre sur les monuments archéologiques.

Au sujet d'une flûte de Pan figurée dans le dessin no 5 (Salle des Missions diverses en Perse, vitrine J), Mlle R. dit que ce « genre de flûte de Pan » possède dans cet exemple « des tuyaux d'égale longueur »; la flûte de Pan étant destinée à produire une succession de sons de différentes hauteurs et non pas une série de sons identiques, on pourrait supposer, comme cela se présente parfois, que les tuyaux de la flûte en question étaient bloqués intérieurement à différentes hauteurs, or il n'est même pas besoin d'une telle supposition pour expliquer le type de la flûte de Pan de la fig. no 5 (p. 220) car, comme dans les montres de nos orgues, les tuyaux sont inégaux et disposés symétriquement comme c'est le cas en Chine ou dans les Carpathes par exemple.

En ce qui concerne la harpe sumérienne (p. 220 et ss.), l'ouvrage de Virolleaud et Pélagaud (Encyclopédie de Lavignac, 1re partie, tome I, p. 35 et ss.) qu'a utilisé Mlle R. est nettement périmé; la question a depuis été débattue longuement et avec autorité (2).

Signalons (p. 221) au sujet de la Fig. 9 de la pl. 79 que Mlle R. paraît faire une confusion entre le sistre et le triangle ou du moins cette phrase pourrait le faire croire : « il s'agit, peut-être, d'une variété de sistre ou de ce que nous nommons aujourd'hui le triangle ». L'instrument étudié sur le cylindre de la Fig. 9 a déjà été reconnu comme étant un sistre; et chacun sait combien le triangle de nos orchestres offre peu de rapport avec le sistre antique.

Mlle R. écrit à propos d'une harpe babylonienne (Salle de Sarzec, vitrine F) : « cette harpe dont on connait plusieurs variétés portait le nom de *nebel* ». C'est là une affirmation trop brève; en effet tous les noms concernant les instruments de musique dans la Bible ont été identifiés excepté le mot « *nebel* »; d'autre part sur la liste des instruments de musique ainsi établie, la harpe ne figure pas. On a donc supposé que le mot *nebel*

(1) Cf. Sachs, *Geist und Werden des Musikinstrumente*, Berlin 1929, p. 156.

(2) Sachs, *Die Musikinstrumente des alten Ägyptens*, Berlin 1921; *Musik des Altertums*, Leipzig 1924. Chanoine Galpin, *The Sumerian Harp of Ur*, Music and Letters, tome X (avril 1929), p. 108 et ss. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin 1929, pp. 100, 160 et ss. Sachs, *Zweiklänge im Altertum*, Festschrift fur Joh. Wolf, Berlin, 1928.

pouvait correspondre à la harpe, mais on ne peut et on ne doit jusqu'à nouvel ordre considérer cette hypothèse comme une certitude.

C'est encore une question de terminologie qui nous arrête page 221 : on ne peut pas considérer le psaltérion comme une « variété de cithare ». Quant au terme de « violon », nous ne pouvons vraiment l'admettre; sans insister sur ce que ce terme peut présenter d'illogisme quand il s'agit de représentations « datant des derniers siècles du IIme millénaire avant notre ère » (p. 222), nous sommes obligée d'ajouter que ranger sous cette rubrique des instruments « analogues à notre mandoline » fait preuve d'une conception toute personnelle des instruments à cordes. L'instrument en question, qui est représenté Fig. 15, porte dans la terminologie couramment adoptée le nom de luth-long (1).

Quant à la partie qui traite des scènes de danse (p. 222-224), nous ne nous jugeons pas assez qualifiée pour en discuter, mais, a priori, elle nous semble devoir soulever moins de controverses.

Nous nous permettons de publier ces quelques lignes car de même qu'une étude purement archéologique ne saurait se passer de la collaboration de l'iconographie, de l'ethnographie et de l'épigraphie, de même l'étude des figurations musicales dans l'archéologie ne saurait être menée à bien sans connaître à la fois l'archéologie et la musicologie.

CLAUDIE MARCEL-DUBOIS.

(1) Pour la terminologie et la classification des instruments de musique voir :
SACHS et von HORNBOSTEL, *Systematik der Musikinstrumente*, Zeitschrift für Ethnologie, tome 46 (1914) ; adaptation française par SCHAEFFNER dans Encyclopédie française, 16° 36-16.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie bouddhique, VI. Mai 1933-mai 1934. — Index général des tomes I-VI. — Un fasc. in-4°, 152 pp., 75 f. — Adrien Maisonneuve, 1936, 11, rue Saint-Sulpice, VI.

Le sixième fascicule de la précieuse publication dirigée par Mlle Lalou vient de paraître avec une ponctualité remarquable (mars 1936). Il serait superflu d'insister sur ses mérites, sur l'ampleur du domaine recensé, sur la correction étonnante d'un texte si dense. L'*Index général* des tomes parus (années 1928 à 1934) rend cette Bibliographie encore plus utile et plus commode à consulter.

Certains auteurs disent (p. 55) « les fresques d'Hôryûji » et d'autres « du Hôryûji »; il est certain que la seconde forme seule est admissible.

[Jean Lartigue]. *L'art funéraire à l'époque des Han*. Un v. in-4°, 304 pp., 121 figs., br. 200 f. — Geuthner, 1935.

La mission V. Ségalen, G. de Voisins, J. Lartigue se mit en route en février 1914; ses travaux, qui continuaient ceux d'Édouard Chavannes, furent interrompus par la déclaration de guerre, et partiellement repris en 1917 par V. Ségalen à la faveur de circonstances qui l'amenaient près de Nankin. Deux portefeuilles de planches parurent en 1923 et 1925, nous laissant le souvenir de quelques phototypies particulièrement réussies. C'était déjà une documentation précieuse, mais on attendait avec impatience le texte, et nous devons des félicitations reconnaissantes au commandant Lartigue qui a enfin réussi à publier le premier des deux volumes annoncés, malgré dix années de contretemps et obstacles de toute sorte.

Les premières pages de l'introduction, si large, si concise et si juste, mettent déjà le lecteur en appétit, et l'ouvrage s'avère de plus en plus attachant. Les photographies sont groupées dans l'ordre du voyage; le présent volume traite seulement des monuments Han, contenus entre autres dans le tome I de l'atlas.

La mission avait visité les tumulus impériaux du Chen-si sur lesquels le premier chapître donne des indications précises. Du plus majestueux de tous, celui de Che Houang-ti (donc un peu antérieur aux Han), la planche 1 nous offre une vue fine et grandiose. En lisant la description de ces tumulus diversement situés et orientés, nous souhaitions savoir dans quelle mesure on y retrouve les règles observées aux époques récentes; notre désir se trouve comblé aux pp. 184-188, où l'auteur constate que le *fong chouei* était adapté de gré ou de force aux exigences esthétiques de l'architecte-paysagiste, et que la figuration des symboles bien connus suffisait à régulariser une orientation arbitraire et conventionnelle.

Seul des trois archéologues, le regretté Victor Ségalen visita la tombe de Houo K'iu-ping (ch. II). Le commandant Lartigue a reproduit, comme c'était son devoir, les appréciations et les conclusions de son collègue; je me demande si ce chapitre n'est pas le seul qui soit destiné à vieillir, et cela pour les raisons que nous dirons dans un instant.

Le chapitre III est consacré aux piliers funéraires du Sseu-tch'ouan que l'auteur étudie avec beaucoup d'ordre et de clarté : 1° groupe de K'iu-hien, le pilier de Fong-houan (121 A. D.), les deux piliers de Chen (les plus remarquables à tout prendre), le « pilier solitaire » et le « pilier penché », le pilier du hameau de Tchao kia p'ing, et le « pilier oriental »; 2° groupe de Mien-tcheou, les piliers de Yang et divers monuments fragmentaires. L'auteur établit que l'accès de la tombe imite celui des demeures des grands; les piliers qui marquent l'entrée du *chen tao* représentent les deux tours et sont précédés d'une paire de statues de félins. Le pilier secondaire ou contrefort n'est pas l'amorce d'un mur en terre qui aurait disparu, mais plutôt l'appentis en bois qui flanque chaque tour, bien attesté d'ailleurs par des figurations (p. 189, n. 5). Tous ces monuments sont importants pour l'histoire de l'art chinois; leur principal défaut (le même que celui

des grottes bouddhiques postérieures) est la collaboration d'artistes de valeur très inégale, comme ces troupes de comédiens où un grand acteur s'entoure de gens sans talent qui détruisent l'illusion. Il y a des morceaux superbes, extraordinairement audacieux, pleins de verve, de mouvement, et d'invention (planches XVI à XXXV); à côté de ceux-là des morceaux médiocres (et la médiocrité chinoise est à notre avis beaucoup plus faible que la médiocrité indienne); de plus l'ensemble manque inévitablement d'harmonie et d'unité; pour bien apprécier les monuments, il faut les regarder détail par détail.

Les motifs en honneur au Sseu-tch'ouan, lorsqu'ils ne sont pas cynégétiques, font ordinairement partie de ceux que Chavannes avait reconnus dans le Chan-tong, ce qui confirme une fois de plus la prodigieuse unité culturelle d'un si vaste pays.

Tout en reconnaissant le provincialisme et la gaucherie de certains artisans, on constate que le génie de l'époque Han les pénètre tous; tous participent à ce dynamisme, cette violence d'imagination, cette faculté d'expression directe qui sont la marque de l'époque. C'est pourquoi le fameux cheval de Houo K'iu-ping fait toujours figure de point névralgique dans l'archéologie chinoise; on n'en parle guère sans le juger exceptionnel et paradoxal : enfin c'est le même malaise qu'inspirait le Bayòn avant l'ouvrage de M. Ph. Stern. Avec cet exemple en mémoire, ne devrions-nous pas, dans les cas douteux, attribuer aux témoignages du style (un peu subjectifs assurément, mais intrinsèques et directs) une autorité supérieure à ceux de l'épigraphie et de la littérature, trop sujets à des erreurs d'interprétation ? Houo K'iu-ping est mort en 117 avant J.-C., mais le cheval en question ne présente aucun des caractères de l'art Han; il est aussi dépourvu de fantaisie que d'observation; il est sans grandeur et sans dynamisme; le modelé (toute question de réalisme mise à part) en est absurde et inexpressif. M. Lartigue termine le chapitre sur ces mots inquiets : « Nous ne pensons pas qu'il puisse être fait aucune objection sérieuse contre l'authenticité de la statue ». Et en effet tous les auteurs l'ont considérée comme la plus ancienne œuvre en ronde-bosse (à part, bien entendu, les statues Chang de découverte récente), même M. Sirén qui, un soir, en rédigeant l'*Epoque Han*, nous lançait cette boutade : « Ce cheval a tout l'air d'être T'ang ! » Il s'apparente aux fâcheuses statues de la sépulture de Kao-tsong (*La Sc. Chin.*, pl. 430[A]). L'article de M. John C. Ferguson dans *Artibus Asiæ*, 1928, IV, auquel l'auteur renvoie en note (p. 43), nous a paru entamer assez sérieusement la thèse orthodoxe. Si le cheval avait été placé là sous les T'ang pour reconstituer un site archéologique dont parlaient les vieux textes, on ne s'étonnerait plus que le tumulus présente des caractères aberrants. « ... La disposition insolite du tumulus de Houo K'iu-ping » écrit M. Lartigue (p. 41)... Le groupe de Houo K'iu-ping est tellement isolé dans le temps et dans le style, si exceptionnel en son pesant archaïsme, que l'on ne peut, faute d'intermédiaires, le rattacher aux autres œuvres des Han... » (p. 271).

Le tigre assis de Ts'ong tch'eng, le tigre debout de Kao-yi, d'autres fragments étudiés au ch. VII sont au contraire éminemment représentatifs de la statuaire Han. La stèle de Kao-yi, percée d'un trou rond et surmontée d'un beau fronton à deux dragons, est l'exemple archaïque d'un type répandu plus tard; la composition y est encore désaxée.

Dans le ch. IX, l'auteur donne des renseignements de première main sur les tombes rupestres du Sseu-tch'ouan sur lesquelles on ne possédait guère qu'un article de M. Th. Torrance. Le décor de la falaise imite la façade d'un bâtiment en charpente (fig. 71) tout comme les caityas rupestres du Dekkhan vers la même époque. Le ch. X, consacré aux briques et au mobilier funéraire, est particulièrement intéressant. Il n'est point question de mortier; aussi les briques pour claveaux de voûte sont-elles pourvues de redans qui les accrochent aux briques voisines par la tranche et par la joue (p. 165). Autres raffinements : les briques à gorge et languette et les briques d'angle pour sarcophages (p. 175).

Les sarcophages en pierre sont quelquefois ornés de ciselures; si doués pour le morceau, les artisans de l'époque Han semblent souvent essoufflés lorsqu'il s'agit de composer un ensemble décoratif (pl. LXVII). Le motif qui sert à griser les fonds n'est pas quelconque; il doit être emprunté aux peuples voisins; ces tailles parallèles en deux directions non perpendiculaires (fig. 82) se retrouvent vers la même époque au Japon et dans le monde tongouse sur les « miroirs à lignes fines ».

Cent pages et plus sont consacrées à une étude générale de l'art funéraire à l'époque Han; ce n'est pas la partie la moins intéressante de l'ouvrage. La fig. 114, p. 258, représente un bâtiment à étages, terre cuite trouvée dans une tombe de la région de Tcheng-tou fou par M. Torrance. Sa silhouette générale est celle des tours de la cloche et tours du tambour qui existent dans certaines grandes villes. Le relèvement un peu sec des angles des toits est intéressant : il confirme que cet usage vient du sud; les modèles d'édifices Han trouvés dans le nord présentent plutôt des toits rectilignes. Mentionnons que tout au long de l'ouvrage l'épigraphie est étudiée à

fond, mais la matière, si appréciée pourtant des lettrés chinois, n'en est pas très riche.

Les pp. 264 sqq. sur la sculpture, comme celles de l'introduction, sont à méditer par quiconque veut étudier les arts de la Chine. L'ouvrage du commandant Lartigue se classe au nombre des livres fondamentaux qui ne sont pas moins nécessaires ni moins accessibles aux débutants qu'aux spécialistes, et c'est à notre avis le plus bel éloge.

J. B.

A. HERRMANN. *Atlas of China*, drawn and printed by Georg WESTERMANN, Berlin. — Un v. in-4° cart. toile, cartes en couleurs, 112 pp. (dont Bibliographie 3 pp. et Index 24 pp.). Prix non indiqué. Harvard Yenching Institute, 1936.

Ouvrage impatiemment attendu et parfaitement bien réalisé. Il est d'un intérêt universel : le sol, les habitants, la faune, les richesses minérales et agricoles, les voies de communication, les races, les langues, les religions, les grandes villes, les sites archéologiques, les industries, tout y est. Une large place est faite aux cartes historiques pour toutes les époques. Tout est imprimé avec clarté malgré l'abondance des informations, et, rare mérite, le volume n'est pas encombrant. L'index comprend environ 6500 mentions, et, dans le cas des noms chinois, il renvoie à une table de près de 3000 noms en un, deux ou trois caractères. On pourrait seulement reprocher aux mailles du réseau des coordonnées d'être un peu trop grandes quand il s'agit de chercher une localité au milieu de beaucoup d'autres. Les échelles sont données en milles et en kilomètres. La bibliographie, presque trop étendue, est commodément classée. Plusieurs cartes sont consacrées aux rapports de l'empire chinois avec le reste de l'Asie et l'Occident, à l'empire des Huns, aux itinéraires des grands voyageurs, au grignotage de l'empire par les puissances de l'Europe moderne. Il y a des cartes pour la Mandchourie, le Turkestan, le Tibet; la Corée, par contre, même avant l'époque de son indépendance, semble un peu sacrifiée. Plans des grandes villes et de leurs environs : Peiping, Nanking, K'aifong, Canton, Shanghai, Tientsin et beaucoup d'autres; Si-ngan-fou ancienne et moderne; Hangtcheou ancienne et moderne, et même Jehol, Lhassa, Tourfan, etc. La carte physique n'est pas hypsométrique; elle indique (ce qui est peut-être plus utile) le caractère général du terroir, loess, forêt, etc.; on peut y suivre même la disparition progressive de l'éléphant.

Dans ce léger volume qu'il faudrait intituler plutôt « Encyclopédie cartographique de la Chine », chaque page est profondément instructive, et aucun lecteur ne pourrait assimiler tous les trésors de science qui y sont contenus. Bien entendu, il faut faire la part de la fausse netteté que l'expression graphique, contour ou couleur, prête à des faits humains nécessairement assez flous. Pour prendre un exemple (qui d'ailleurs n'intéresse pas directement la Chine) il nous semble que l'expansion du pouvoir central au Japon est toujours indiquée avec deux ou trois siècles d'avance (cartes 31, 35, 39). Elle ne devait pas couvrir le Kwantô dès 440 A.D.

En tous cas cet atlas est un instrument de travail de premier ordre qui sera sûrement accueilli avec empressement par les sinologues de tous les pays et de toutes les spécialités; il fait le plus grand honneur à son auteur, le professeur A. Herrmann, au Yenching Institute de Harvard qui l'a édité, aux cartographes allemands qui l'ont exécuté. Peut-on espérer qu'ils nous donneront des ouvrages analogues sur l'Inde et sur l'Iran ?

Monumenta Serica. Journal of Oriental Studies of the Catholic University of Peking. Semi-annual. Editor F. X. BIALLAS, S.V.D. Subsc. 24 s. — H. Vetch, Peiping.

Ce nouveau périodique international consacré à la Chine est de la meilleure qualité scientifique. Sommaire du premier numéro, 1935 : Wilhelm SCHMIDT, *The Oldest Culture Circles of Asia ;* Ernest SCHURLITZ, *Zur Technik der Holztypendrucke ;* H. G. CREEL, *On the Origins of the manufacture and decoration of Bronze in the Shang period* (12 bonnes planches), Walter FUCHS, *Der Tod der Kaiserin Abahai* (1626); Jan JAWORSKI, *L'Avalambanasūtra de la Terre Pure ;* E. V. ZACH, *Aus den Gedichten Tu Fu's ;* H. BERNARD, *L'Église catholique et la civilisation chinoise ;* W. LIEBENTHAL, *The Problem of a Chinese-Sanskrit Dictionary*, etc. Comptes rendus détaillés. L'impression est claire, le format excellent. Le papier de la couverture est loin d'être assez résistant pour un fascicule de ce poids.

Reçu également le *Nankai Social and Economic Quarterly*, Nankai University, Tientsin, contenant des études sérieuses et bien présentées : comme le titre l'indique, elles n'ont pas de rapport immédiat avec les questions qui nous intéressent ici.

KUO HSI. *An Essay on Landscape Painting* (Lin Chüan Kao Chih), translated by Shio SAKANISHI. Foreword by L. Cranmer Byng. — Un v. in-12 64 pp. cart., 2/6. — John Murray Albemarle St. W. 1935.

L'essai de Kouo Hi commence à être bien

connu: tout récemment M. Sirén en a donné des passages étendus dans son *Histoire de la Peinture Chinoise*, et la traduction presque intégrale dans *The Chinese on the Art of Painting*. Ce sont de bien jolies pages, peut-être un peu décevantes si nous espérions y trouver le secret de la peinture chinoise; elles nous en donnent plutôt la formule extérieure. On y peut glaner cependant maint détail intéressant. Ce petit volume bien imprimé contient l'ouvrage entier sauf la quatrième partie qui est apocryphe. La traduction est très élégante.

N. MATSUDAIRA. *Les Fêtes saisonnières du Japon (province de Nikawa). Étude descriptive et sociologique.* — Un v. in-8° 174 pp. — G. P. Maisonneuve, 1936.

Monographie des fêtes (presque oubliées aujourd'hui) que célébraient les villages de la vallée du Tenryûgawa (Japon central). Les institutions y étaient très archaïques et par conséquent d'une complication effroyable. Les fêtes qui se perpétuaient dans une région isolée des grands centres semblent avoir échappé au pinceau des artistes Tokugawa qui ont pourtant noté tant de choses dans leurs guides illustrés. Mais il doit exister encore beaucoup de masques; l'auteur les décrit (pp. 129-130); il est regrettable que les conditions matérielles de sa thèse ne lui aient pas permis d'en donner des dessins.

Harvard Journal of Asiatic Studies. Edited by Serge ELISSÉEFF, Charles S. GARDNER, James R. WARE. Trimestriel, in-8°, 160 pp. Abt. 5 dollars. — Harvard-Yenching Institute, 17, Boylston Hall, Cambridge, Mass.

Nous recevons avec un vif plaisir le premier numéro d'un nouveau périodique orientaliste créé par le Yenching Institute. Il est de la plus haute tenue scientifique et couvre le domaine très large de l'Inde, l'Asie centrale et l'Extrême-Orient. Deux articles à la mémoire du professeur James Haughton Woods, bien connu en France. Japon : *La persécution des catholiques au* XVII[e] *siècle* par M. Anesaki; *le Bommôkyô et le Grand Buddha du Tôdaiji*, par S. Elisséeff (beaucoup de renseignements en peu de pages). Plusieurs articles d'indianisme, dont *Les Asvins et la Grande Déesse* par J. Przyluski, et plusieurs de sinologie, dont un sur Confucius par U. Hattori, et un sur Tchou Hi par W. E. Hocking.

On remarque avec satisfaction, dans les règles typographiques adoptées dès ce premier fascicule, la preuve d'une direction intelligente et d'un esprit pratique.

R.A.A. X, 2. *Livraison de juin 1936.* — *Imprimerie Sainte Catherine, 51, Tempelhof, Bruges (Belgique).*

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI.
Acc. No.......................................
Date...
Call No..

CHAPOUR

Rapport préliminaire de la première campagne de fouilles (Automne 1935 - Printemps 1936)

La fouille de Chapour a été concédée en 1935 au Département des Arts Asiatiques du Musée du Louvre par le Service des Antiquités de l'Iran. La première campagne s'est ouverte à l'automne de la même année sous la direction de M. R. Ghirshman, assisté d'un architecte, M. A. Hardy; au titre du Musée du Louvre, M. Georges Salles a participé aux travaux de l'expédition.

Les vestiges de l'ancienne ville de Chapour sont baignés par les eaux du Chapour rud, dont le bassin constituait jadis le territoire du Chapour Khoura, « Gloire de Chapour », un des cinq districts de la province du Fars. Cette province, fraction méridionale du plateau iranien en bordure du Golfe Persique, avait été le fief des Perses Achéménides; après la conquête d'Alexandre, lorsque les Parthes eurent maintenu sous la dépendance de l'hellénisme la culture de leur royaume, elle offrit un refuge aux traditions proprement iraniennes ; berceau de la dynastie sassanide, elle bénéficia la première du renouveau d'esprit national et s'enrichit alors de villes monumentales.

Chapour fut l'une de celles-ci. Elle était la capitale du district et occupait l'extrémité N.O. d'une vallée située à 150 kms. environ de la côte. Cette vallée s'étend à une altitude moyenne de 960 mètres; ses bords escarpés sont coupés de défilés et de gorges, ce qui constitue un ensemble de fortifications naturelles, à travers lesquelles se frayent quatre voies de grande communication : l'une s'en va en direction du N.O. vers les capitales mésopotamiennes de Suse et de Ctésiphon; une autre gagne au Sud-Est Firouzabad; la troisième se dirige à l'Est vers Istakhr, et la quatrième donne accès à la mer.

D'après une tradition orientale, qu'aucune découverte n'a d'ailleurs jusqu'à présent permis ni de confirmer ni d'infirmer, la ville fondée par Chapour Ier se serait élevée sur l'emplacement d'une ville plus ancienne, qui aurait été abandonnée au temps d'Alexandre.

C'est en l'an 16 de l'hégire (637) que les Musulmans conquirent le Chapour Khoura. A partir de cette époque les chroniqueurs arabes mentionnent l'existence de la ville, qu'ils nomment tantôt Bichapour (du pelevi Wēh-Chapour), tantôt Chahrastân. Au xe siècle (ive siècle de l'Hégire) le géographe Mukaddasi la présente comme une cité en décadence, et aux remparts déjà ruinés. Deux siècles plus tard, Ibn al-Balkhi mentionne les efforts du gouvernement seldjoukide pour rendre vie à la ville qu'avait détruite, à la fin de la dynastie bouride, le chef de Chabānkara, Abù Saîd ben Muhammad

ben Mama. Il est probable que la ville ne se releva pas de ses ruines, et que c'est au XIIe siècle que se place la fin de son histoire.

Du IIIe au XIIe, la ville de Chapour vécut donc neuf siècles, dont cinq au service de l'Islam. Elle est aujourd'hui mieux que ruinée, souterraine. De son passé glorieux il subsiste néanmoins auprès d'elle, à l'air libre, des témoignages en grande partie intacts : à la pointe N. du champ de décombres s'ouvre une gorge dont les parois rocheuses sont sculptées de six bas-reliefs monumentaux qui retracent quelques-uns des exploits des premiers souverains sassanides. Ces bas reliefs, ainsi que l'importance des vestiges enfouis, ont, au cours du XIXe siècle, retenu l'attention des voyageurs ou des archéologues : l'anglais Morier les signala après le voyage qu'il y fit en 1809, P. A. de Bode en 1845, Flandin et Coste en 1851, Dieulafoy en 1884; de nos jours Sarre et Herzfeld ont étudié les bas-reliefs. Enfin, cette année, Talbot Rice a consacré au site même un article dans le Vol. II, Part 2 de la revue „ *Ars Islamica* ". Néanmoins aucune fouille n'y avait été encore pratiquée, quand, à l'automne 1935, s'ouvrit la campagne entreprise par le Musée du Louvre.

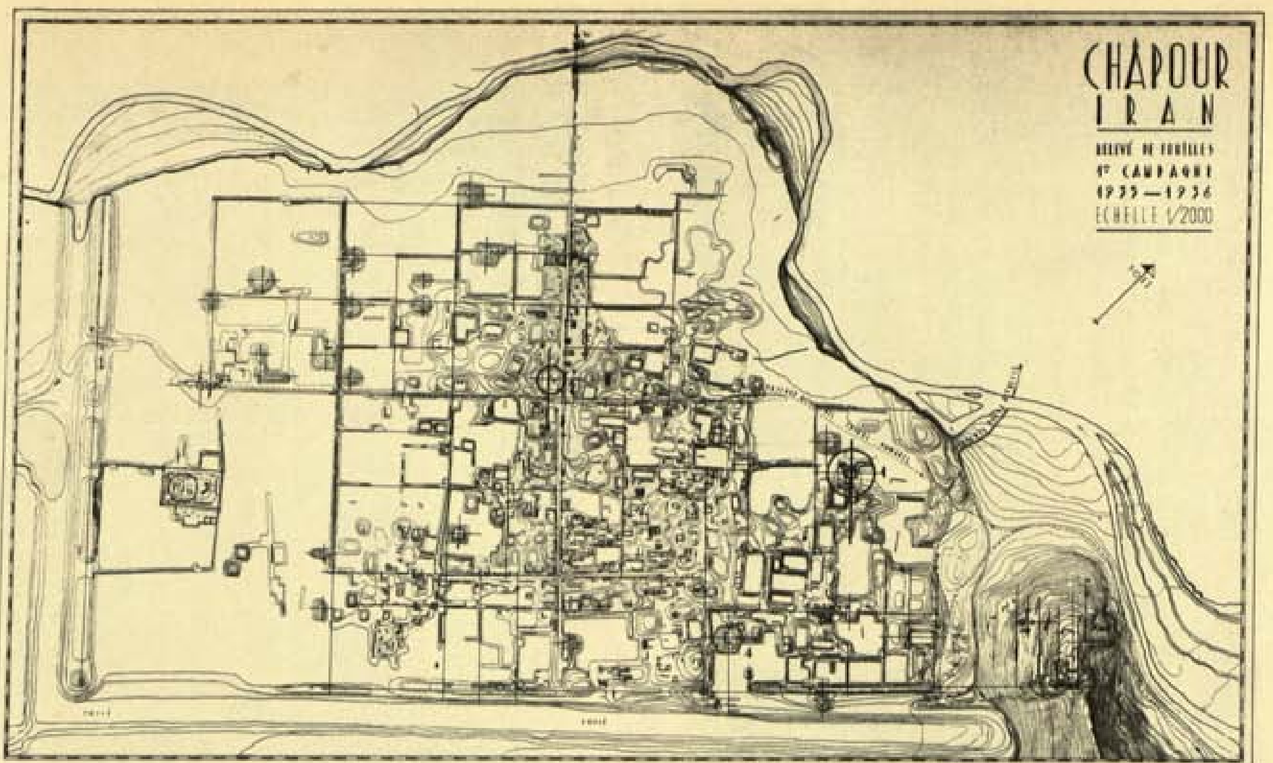
Nettement délimité par le bourrelet de l'enceinte et par le tracé de la rivière, le sol boursouflé de la ville dessine en travers de la vallée un quadrilatère d'environ 170 hectares (Pl. XXXIX). Le réseau régulateur de la ville est un quadrillage rectangulaire orienté N.O.-S.E. A la pointe Nord s'ouvre la gorge aux parois sculptées de bas-reliefs, par où débouche la rivière. Au sommet du rocher Sud de ce défilé se dressent les ruines d'une puissante forteresse qui domine la ville : trois tours en émergent; elles sont décorées de niches analogues à celles qui se voient sur la façade du palais de Ctésiphon. Le côté, qui prolonge ce saillant, porte une file de petits monuments, sortes d'auges taillées dans le roc; longues de 1 m. 50 (larges de 0 m. 50 ou 0 m. 60), elles ont peut-être servi à exposer les corps des morts, selon la coutume des Zoroastriens adorateurs du Feu.

Si l'on traverse le défilé en remontant le cours de la rivière, on débouche dans un cirque de six kilomètres environ de diamètre. Au sommet de la paroi opposée à la gorge de Chapour, et par conséquent lui faisant face, on découvre à une altitude de 600 mètres environ au-dessus de la plaine une grotte naturelle : sur ses parois, de grands rectangles de surface plane étaient destinés à être sculptés de bas-reliefs qui n'ont pas été exécutés. Sur le sol, à l'entrée de la gorge, est couchée la statue monumentale d'un prince sassanide. Cette statue, haute de huit mètres, était vraisemblablement taillée dans une stalactite : le globe de la coiffure est pris dans le roc de la voûte et les pieds sont sculptés dans le roc du sol. Elle fut sans doute brisée par un des tremblements de terre, fréquents dans cette région. Elle est la seule œuvre en ronde bosse actuellement connue de la statuaire sassanide; nous en ferons par la suite une étude détaillée ainsi que des autres monuments que nous avons signalés, mais dans ce rapport préliminaire nous nous bornerons à donner un compte-rendu succinct des résultats de la fouille proprement dite.

Deux chantiers ont été ouverts sur l'emplacement de la ville :

Le chantier no I a dégagé une construction identifiée par la suite comme étant un temple du Feu (Pl. XL).

Le chantier no 2 a restitué un ensemble votif à colonne double, élevé en l'honneur de Chapour Ier (Pl. XLII).





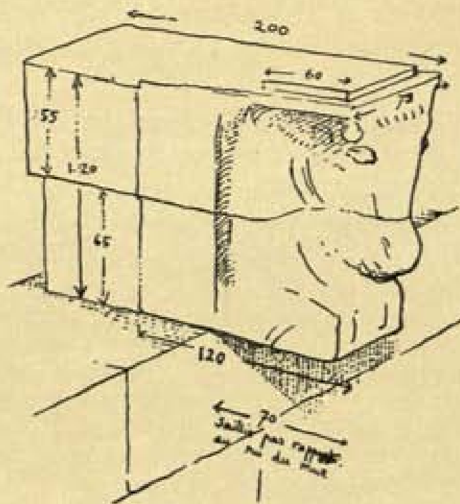
Plan et vue générale du site de Chapour; vue prise de la forteresse au sud-est de la ville.



Le temple du Feu en partie dégagé. A l'arrière-plan la maison de la mission.

Le monument votif tel qu'il apparaissait durant les premiers travaux de déblaiement. On voit les maisons qui recouvraient l'emplacement de l'édifice. A gauche le fût brisé portant l'inscription.

Chantier I. — Le Temple du Feu.


Fig. 1.
Console du Temple du Feu

C'est un bâtiment carré, occupé dans sa presque totalité par une grande salle de 14 mètres de côté. Le sol de cette salle s'étendait dès l'origine à un niveau de 7 mètres au dessous du niveau des terres, que le faîte des murs dépasse d'une hauteur à peu près égale; elle était donc à demi enterrée et abritait les cérémonies du culte du Feu dans l'ombre d'une sorte de fosse dallée. On y accédait par un escalier voûté d'une vingtaine de marches, ouvrant sur le côté S.E. Les murs sont faits de deux rangées de blocs de pierre bien taillée, fixés par des queues d'arondes; l'intervalle compris entre ces deux rangées est comblé par des pierres brutes liées avec du mortier. L'épaisseur de ces murs est de deux mètres trente; chaque bloc de pierre présente en moyenne les dimensions suivantes : 1 m. 20 de longueur, 0 m. 65 de hauteur, et 0 m. 50 de largeur. Le monument est orienté de telle sorte que la pointe de chacun des angles est en direction d'un des points cardinaux.

Le mur N.O. est en grande partie conservé, et mesure 14 mètres de hauteur. Il porte à sa partie la plus élevée deux consoles dont chacune figure l'avant d'un taureau agenouillé, le front droit, le mufle entre les pattes, tel qu'on le voit sur les chapiteaux achéménides; les cornes et les oreilles, qui sont des sculptures indépendantes, étaient fixées à l'aide de tenons cimentés dans les cavités; chacun de ces taureaux est constitué par deux assises de pierre. La hauteur totale de la sculpture est de 1.20 m; l'assise supérieure est de 0 m. 55, l'assise inférieure, de 0 m. 65. La saillie de cette sculpture, en porte à faux sur le nu du mur est de 1 m. 20 (Fig. 1 et Pl. XLI).

Deux autres consoles semblables ont été retrouvées dans les décombres; elles proviennent du mur S.E. écroulé. Ces quatre consoles, qui se faisaient vis-à-vis deux à deux, servaient vraisemblablement de support aux madriers de la toiture. Mais ceci n'est qu'une conjecture car l'état de la fouille ne nous a pas encore permis de déterminer comment se présentait la couverture de l'édifice. Tout au plus pouvons nous dire que la présence d'une couche de cendres qui couvrait les déblais à l'intérieur de la salle nous permet de supposer que le toit était constitué par une charpente de bois.

Le couloir extérieur, parallèle aux murs de la salle, la borde vraisemblablement sur ses quatre faces. La communication entre le couloir et la salle est assurée par quatre portes hautes de 3 m. 30 et larges de 1 m. 60, ouvertes au milieu de chacun des côtés. Seul le couloir N.O. a été dégagé : ce couloir, dont le sol est au même niveau que celui de la salle, n'a pas comme elle une superstructure à l'air libre; il est voûté à une hauteur de 4 m. (Fig. 2); il mesure une largeur de 1 m. 80; son sol, soigneusement dallé, est creusé de deux caniveaux qui courent le long des murs; ces caniveaux com-

muniquent avec ceux de la salle et servaient sans doute à l'évacuation des liquides employés pour les libations. Le couloir se ramifie en conduits souterrains et en salles également souterraines qui se situent aux angles N. et O. de l'édifice. Ces embranchements souterrains sont plus petits que le couloir principal; ils sont d'ailleurs comme celui-ci dallés et par endroits revêtus de pierre. Ils n'ont été que partiellement dégagés au cours de notre première campagne (Pl. XLI, *b*, *c*).

Le plan du temple est conforme à celui des sanctuaires antiques du type de la crypte : un réduit sacré (le cella) est défendu contre les impuretés du monde profane par une ceinture isolante (le péribole). Il est intéressant de rapprocher notre temple du temple du Soleil à Hatra en Mésopotamie, ainsi que des temples du Feu qui se trouvent en Iran à Kasr-i-Shirin près de Kermanshah, à Kale-Dohtar au Khorassan, et à Gira entre Kazeroun et Firouzabad. Ces temples sont de mêmes bâtis sur plan carré et flanqués de quatre portes. Certains d'entre eux avaient une couverture en dôme. Le temple de Kasr-i-Shirin porte le nom de *cähar-gapu* ou « qnatre portes », ou « la quadruple porte » ; ceux du Fars sont dénommés *cähar taq* ou « quatre arcs ». Le temple de Chapour est aujourd'hui encore appelé par la population locale *Atesh-Gah* ou « autel du Feu ».

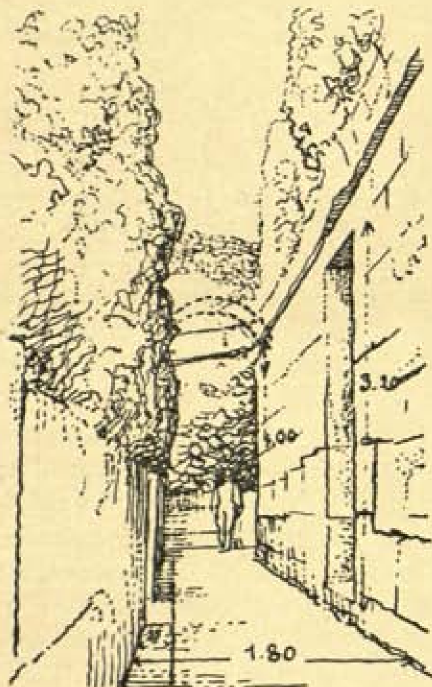


Fig. 2.
Couloir extérieur N.-O.

En dégageant les constructions d'époque islamique, adossées aux murs extérieurs du temple, nous avons trouvé, posée comme pierre de seuil, une grande dalle carrée de 1 m. 50 de côté, qui, dans son épaisseur, est taillée en triple gradin; ces gradins portent un décor en feston ; et à l'angle de l'un des gradins se remarque un motif floral que nous retrouverons sur le chapiteau du monument votif. Une cavité circulaire creusée à la partie inférieure, indique que cette dalle était posée sur une colonne; celle-ci a été retrouvée engagée dans l'un des murs de la même maison : ces éléments réunis constituent peut-être un autel du Feu, tel qu'il est représenté au revers des pièces de monnaies sassanides, notamment de celle du temps de Chapour Ier. L'autel était probablement jadis placé dans la grande salle du temple; il fut brisé et réemployé comme matériau de construction au cours de la longue période de décadence de la ville (Pl. XLI, *d*).

Chantier II. — Le monument votif.

525 mètres à l'ouest du temple du Feu, un second chantier a dégagé un monument votif à colonne double. La base a été exhumée et nettoyée des multiples constructions

a



b



c



d

a, taureau agenouillé; une des quatre sculptures qui décoraient le faîte des murs N.-O. et S.-E. du temple du Feu; *b*, couloir voûté, face N.-O. du temple du Feu; *c*, entrée d'un souterrain ouvrant sur



a

b

a, un des deux chapiteaux du monument votif; *b*, le monument votif, face S.-E.

adventices d'époque musulmane qui la masquaient; les morceaux brisés des fûts ont été en partie rassemblés; un des deux chapiteaux a été retrouvé (Pl. LXII *a*).

Deux colonnes se dressaient sur deux socles que porte une même plate-forme à double gradin (Fig. 3 et Pl. XLII *b*).

Voici quelles sont les cotes donnant les proportions du monument :

entrecolonnement : 3 m. 30 (d'axe en axe);
colonne :
diamètre à la base o m. 70
partie supérieure o m. 62
hauteur de la colonne, base comprise au lit de pose du chapiteau 6 m. 60
fût monolithe 6 m. 06
socle du monument, y compris la plate-forme : 6 m. 60 x 3 m. 30
trois gradins de : o m. 31 (supérieur)
o m. 33 (moyen)
o m. 47 (inférieur)

L'entraxe des colonnes est parallèle à l'axe du Temple du Feu.

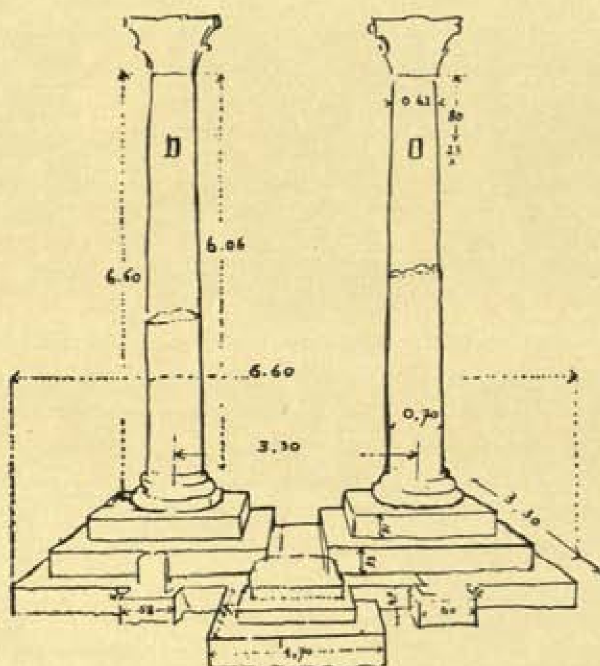


Fig. 3.
Le monument votif. (Relevés de M. A. P. Hardy).

Sur la face S.E. du monument et parallèlement à lui sont alignés trois dés de pierre mesurant respectivement :

le socle carré situé dans l'axe et adossé	1 m. 67 x 1 m. 70
le socle de droite (dans l'axe de la colonne)	o m. 60 x o m. 52
le socle de gauche (dans l'axe de la colonne)	o m. 58 x o m. 42

Sur la même face du monument, nous remarquons les particularités suivantes :

Chacun des fûts porte à o m. 75 au dessous de la base du chapiteau une cavité rectangulaire d'environ o m. 15 x o m. 08.

Sur le fût de la colonne de droite est gravé une inscription bilingue, dont M. Ghirshman donne le texte, la traduction et le commentaire dans l'étude qui fait suite à notre rapport. De cette étude résulte que le monument votif avait été élevé en l'honneur de Chapour 1er en l'an de 266.

Au haut du fût de la colonne de droite, au dessous du chapiteau, est creusée une fleurette à six pétales.

Le chapiteau que nous avons retrouvé est un chapiteau corinthien à triple rangée d'acanthes et à double crosse. Il mesure om.70 de hauteur sur 1m.10 de diamètre. Il porte un petit motif végétal sculpté sur chacun des saillants que fait l'entablement au milieu de ses quatre pans (Pl. XLII *a*).

Malgré les divers éléments que nous avons réunis, il ne nous est actuellement pas encore possible de donner une reconstitution intégrale du monument. Il n'est pas douteux — le texte de l'inscription en fait foi — que ce monument ait porté une statue de Chapour Ier. Comment se présentait-elle ? Où était-elle placée ? A ces questions nous ne pouvons encore répondre qu'en envisageant trois hypothèses : Il est possible que les chapiteaux aient été reliés entre eux par une architrave sur laquelle aurait été placée la statue, comme c'est le cas pour les monuments analogues de Delphes (IIIe siècle av. J.-C.) ou de Délos (110-109 av. J.-C.); il est également possible que ces chapiteaux, tout en restant indépendants l'un de l'autre, aient l'un et l'autre servi de piédestal à une statue dont les gestes auraient eu entre eux une correspondance : l'une d'elles, représentant le Souverain, l'autre aurait par exemple figuré une Victoire le couronnant. Enfin une troisième hypothèse est à envisager : dans les cavités rectangulaires que nous avons signalées sur la face S.E. des fûts, il est possible qu'aient été fixées soit deux consoles, soit une corniche, qui, selon le cas, auraient porté une ou deux statues. Cette dernière disposition est fréquente dans les monuments antérieurs ou contemporains : elle se rencontre par exemple à Sermeda en Syrie Centrale dans un ensemble monumental daté de 132 de notre ère, ou à Palmyre dans des ouvrages du IIIme siècle.

Si nous considérons le style du monument votif, il apparaît dans son ensemble comme nettement occidental. Une marque de tâcheron — un N gravé sur l'une des pierres du socle — est d'ailleurs l'indice qu'il y eut parmi ceux qui édifièrent ce monument des ouvriers romains. Néanmoins, quelques particularités de détail le distinguent de ses congénères du monde méditerranéen. Ce sont :

— les trois autels qui le précèdent sur sa face S.E.

— les proportions du chapiteau (Pl. XLII *a*)

— les ornements floraux du chapiteau et du fût de la colonne de droite

— la disposition de l'inscription; pour celle-ci, il est en effet à remarquer que sur les monuments votifs grecs ou romains, les inscriptions sont gravées soit sur la base soit sur l'architrave, tandis qu'en Iran il se rencontre d'autres inscriptions qui, comme celles-ci sont gravées sur le fût : telles sont par exemple celles qu'on peut lire sur les piliers du Palais de Cyrus à Pasargade.

La statue de Chapour Ier n'a pas été retrouvée. En démolissant les maisons d'époque musulmane qui encombraient les alentours du monument votif, nous avons recueilli les fragments brisés d'un genou de marbre provenant d'une statue dont la taille dépassait la normale. Est-ce un débris de l'image du souverain glorifié ? (Pl. XLIII *c*) Les recherches se poursuivront au cours de la deuxième campagne.

Un torse de femme, drapé à l'antique, a également été retrouvé dans les mêmes parages ; il est également en marbre. Son style est le style de la basse antiquité classique (Pl. XLIII *b*).

Parmi les menus objets recueillis sur les deux chantiers ou sur le terrain de la ville nous n'avons guère à mentionner que des pièces de l'époque islamique :

— petits bronzes des Xe, XIe et XIIe siècles,

— pièces de monnaie

— fragments de céramiques des IXe, X^e^, XIe et XIIe s'apparentant à ceux recueillis à Samarra, à Suse, à Kashan et à Rhagès.

GEORGES SALLES et R. GHIRSHMAN.



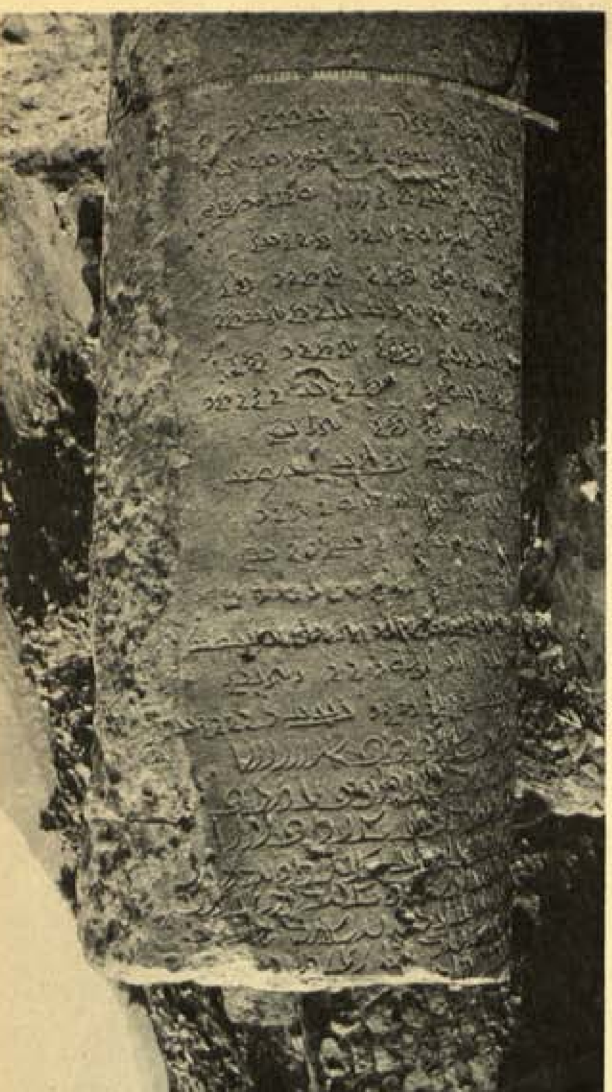
b



c

a

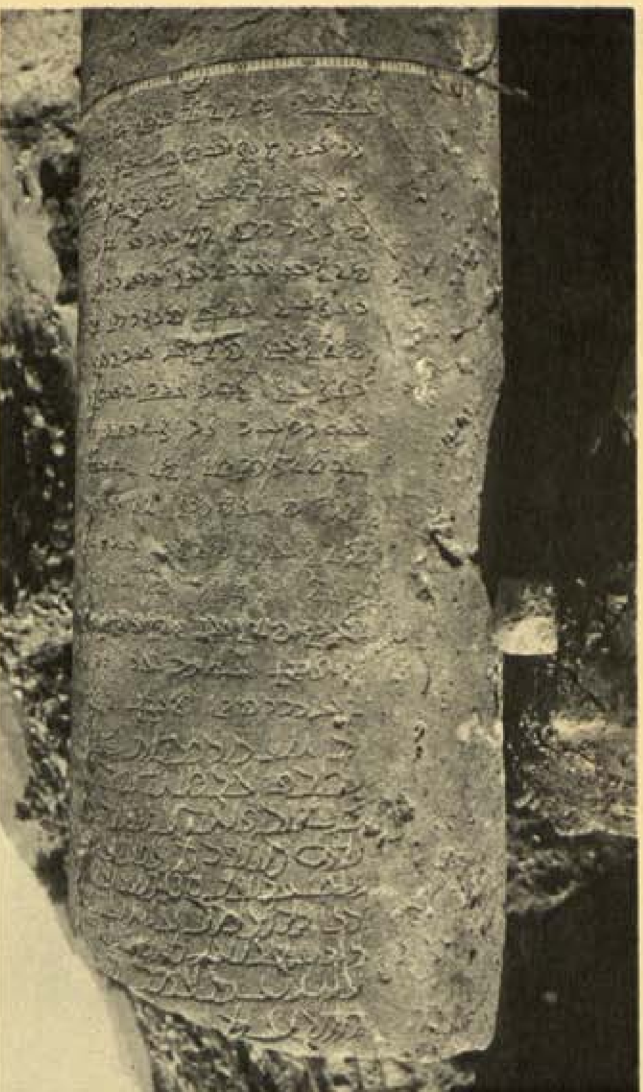
a, la forteresse; au premier plan cavités creusées dans le roc. *b*, torse drapé en marbre; *c*, un genou de marbre.



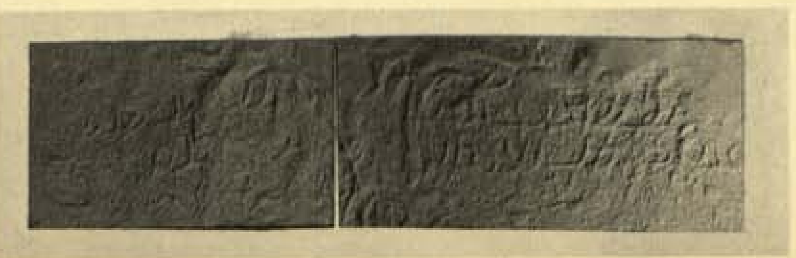
a



b



c



d

Inscription du monument de Châpour Ier :
a, *b*, *c*, fragment de colonne brisée; *d*, les deux dernières lignes de la version arsacide d'après le moulage.

Inscription du monument de Châpour Ier à Châpour

Le monument décrit dans le Rapport préliminaire des fouilles de Châpour (voir p. 117) avait encore ses deux colonnes entières à l'époque où la ville fut définitivement abandonnée au XIIe siècle. Après la chute de la dynastie sassanide, un nouveau quartier s'étant formé à cet endroit, le monument s'est trouvé encastré dans les multiples constructions qui se sont adossées à lui (voir plan Pl. XXXIX).

Un violent tremblement de terre, à une époque relativement récente, a brisé les deux colonnes qui ont été trouvées par la Mission couchées sur les ruines des habitations. La colonne de droite, qui porte une inscription gravée, était tombée l'inscription face à terre. En la retournant on n'a vu que les derniers mots des cinq premières lignes. Le reste avait été couvert d'une forte couche de ciment (1).

Le sol des maisons qui entouraient le monument arrivait au niveau du premier gradin. Les murs de ces maisons, hauts au maximum de 3 mètres, atteignaient à peine la fin de l'inscription, de sorte que le ciment qui la recouvrait ne pouvait pas provenir des murs adossés aux colonnes. Pour faire disparaître le texte, au lieu de le marteler, ce qui demandait un effort considérable, on a préféré le couvrir de ciment. Ce cas est analogue à celui de la mosaïque byzantine de Ste Sophie à Istamboul qui est restée cachée pendant plusieurs siècles sous une couche de badigeon.

L'inscription, longue de 158 cms. et large de 87 cms., comprend 16 lignes en pehlvi sassanide et 12 lignes en pehlvi arsacide qui correspondent aux treize premières lignes de la première version. La fin de la version sassanide (lignes 14, 15, 16) ne figure donc pas dans la version arsacide (Pl. XLIV).

L'écriture de la version arsacide est plus proche de l'écriture des inscriptions de Hadjiabad et de Doura-Europos que de celles de Païkuli. Elle est très serrée, l'espace entre les mots n'existe souvent pas, les lettres se ressemblent et chevauchent. La différence entre l'écriture arsacide de notre monument et de celui de Païkuli est très grande. Ici, chaque lettre est très bien modelée, séparée des autres et plus facilement reconnaissable.

Il se peut que l'écriture arsacide ait subi une certaine influence de l'écriture sassanide à l'époque où fut érigé le monument de Païkuli (294) le plus récent connu où figure cette écriture.

La cassure de la colonne s'est produite à la hauteur des lignes 8'-10' de la deuxième version, faisant disparaître la moitié de la ligne 8', les trois-quarts de la ligne 9' et toute

(1) Nous publions cette inscription afin de permettre aux spécialistes de reprendre son étude.

1 [illegible]
1' [illegible]

2 [illegible]
[illegible]

3 [illegible]
[illegible]

4 [illegible]
[illegible]

5 [illegible]
5' [illegible]

6 [illegible]
[illegible]

7 [illegible]
[illegible]

8 [illegible]
[illegible] . . . .

9 [illegible]
. . . . [illegible] . . . .

10 [illegible]
. . . . 10' . . . .

11 [illegible]
. . . .

12 [illegible]
11' [illegible]

13 [illegible]
[illegible]

14 [illegible]

15 [illegible]

16 [illegible]

la ligne 10'. Les lignes 11' et 12' se trouvent sur la partie supérieure du fragment de la colonne restée in situ. Exposées aux intempéries ces deux lignes sont très fragmentaires mais peuvent être reconstituées de même que les parties entièrement disparues, grâce à la version sassanide. Dans cette dernière il ne manque qu'un mot martelé, le dernier de la ligne 13. Il correspond au dernier mot de la version arsacide qui n'a conservé que ses deux dernières lettres...*tn*... Dans le mot martelé de la ligne 13, nous croyons pouvoir distinguer les deux dernières lettres *ts*...

TRANSCRIPTION

1. — MĀH fravartīn SĀL LVIII ātūre
MĀH fravartīn SĀL LVIII (2') ātūrō
2. — Ī ārtahšatr SĀL XL ātūre š(ā)hpūhre
Ī ārtahšatr SĀL XL ātūrō (3') š(ā)hpūhr
3. — Ī ātravān SĀH SĀL XXIV patkari EN
Ī āturīn SĀH SĀL XXIV (4') EN patkar
4. — mazdēsn BAG š(ā)hpūhre ŠĀHān
mazdēzn BAG s(ā)hpūhr ŠĀHīn
5. — ŠĀH ērān U anērān KE čitre AZ
ŠĀH aryān U anāryān KE šihr HAČ
6. — yazdān PUS mazdēsn BAG ārtahšatr
yāzat(ā)n (6') PŪHR mazdēzn BAG ārtahšatr
7. — ŠĀHān ŠĀH ērān KE čitre AZ
ŠĀHīn (7') ŠĀH aryān KE sihr HAČ
8. — yazdān nape BAG pāpake ŠĀH U kirte
yāzat(ā)n pūhrīpūhr (8') BAG papak ŠĀH lacune...
9. — Āpasāy Ī dipīvar Ī AZ harān
de 2 mots, (9') DIPĪVAR HAČ ...la-
10. — šatrēst(ā)n AZ HUEŠ HANAK U-š
cune. . . . . de (10'). . . . environ
11. — O mazdēsn BAG š(ā)hpūhre
[ŠĀH] in ŠĀH ary [ān U anaryā]n
12. — ŠĀHān ŠĀH ērān U anērān
13. — KE čitre AZ yazdān... st
KE (12') šihr HAČ ya[zat(ā)n...]nt
14. — U KŪ ŠĀHān EN patkari DIT U-š
15. — DAT āpasāy Ī dipīvar ZARREN
16. — U āsēmēn KIRTak U kanēsake bāge u...

TRADUCTION

1. — Au mois de fravartin de l'année LVIII, du feu
2. — d'Ardashir l'année XL, du feu de Châpour
3. — roi des prêtres l'année XXIV. Ceci est l'image
4. — de l'adorateur de Mazda, dieu Châpour, roi des rois
5. — de l'Iran et de Non-Iran, germe des
6. — dieux, fils de l'adorateur de Mazda, dieu Ardashir
7. — roi des rois de l'Iran, germe des
8. — dieux, petit-fils de Papak dieu. Et il a été fait par
9. — Apasay, secrétaire, de Haran,
10. — ville de sa propre famille; et à son (roi)
11. — à l'adorateur de Mazda, dieu Châpour
12. — roi des rois de l'Iran et de Non-Iran,
13. — germe des dieux...
14. — Et quand le roi des rois a vu cette image, alors
15. — il a donné à son Apasay, secrétaire, des
16. — objets d'or et d'argent et un jardin du temple et...

LES TROIS DATES DE L'INSCRIPTION

Le fait que pour dater le monument on ait mentionné Ardashir, fondateur de la dynastie sassanide, et son fils et successeur Châpour, nous a fait penser qu'au moment de l'érection de ce monument, les deux rois étaient encore vivants. Et, comme Châpour est nommé « roi des rois », nous avons cru pouvoir interpréter ce passage par la supposition que Châpour reçut la royauté avant la mort de son père. Nous nous sommes basé ici sur les différents renseignements historiques que voici :

« On dit qu'Ardashir finit par associer au trône son fils Châpour. Cette assertion est confirmée dans une certaine mesure par des monnaies sassanides qui représentent à côté d'Ardashir une tête juvénile » (Nöldeke. *Études hist. sur la Perse anc.* p. 140. Voir également Spiegel. *Eran. Alt.* III p. 248).

« Après les conquêtes dans le Golfe Persique, Ardashir rentre à Médaïn (Ctésiphon) où il reste quelque temps et couronne de son vivant son fils Châpour » (Nöldeke. *Tabari* p. 19).

« Ardashir abdiqua... et laissa son royaume à Châpour... Puis retiré dans les sanctuaires du Feu où il adorait Dieu en silence, il vécut encore un an; un mois d'après les uns, plus d'un an selon les autres » (Maçoudi. *Prairies d'Or* II, p. 160 trad. Barbier de Meynard).

C'est ainsi que nous avons été amené à considérer les deux premières dates comme les âges respectifs de ces deux rois : 58 ans pour Ardashir et 40 ans pour Châpour, au moment où le monument fut érigé. Quant à la troisième date, nous y avons vu l'avènement du « roi des prêtres ». Elle ne pouvait pas se rapporter à Châpour car il ne pouvait pas avoir 16 ans au moment où il succéda à son père. Donc cette date indiquait pour nous l'avènement d'Ardashir. On sait que le roi a pris le titre de « roi des rois » après sa victoire décisive sur le dernier roi arsacide Ardavan, qui date du 26 sept. 226 (NÖLDEKE, *Tabari*, p. 409).

Nous avons expliqué la formule « roi des prêtres » par des traditions et les légendes qui présentent le premier roi sassanide comme un grand défenseur du mazdéisme. C'est Ardashir qui en fit la religion officielle de l'État; il s'appuya dans ses débuts sur le sacerdoce dont il rétablit probablement la hiérarchie; il construisit de nombreux temples du Feu, et aux yeux des prêtres il était moins un fondateur de l'Empire qu'un zélateur de leur foi (NÖLDEKE, *Tabari*, p. 21 numéro 4).

Donc, nous avons fixé la date de l'érection du monument à 226 plus 24, soit à 250. En prenant la date de l'avènement de Châpour qui est du 20 mars 242 (NÖLDEKE, *Tabari*, p. 401) et en nous basant toujours sur le passage de Maçoudi cité plus haut, nous avons admis qu'Ardashir avait vécu retiré plus de 8 ans après son abdication.

Nous avons communiqué l'inscription et nos points de vue quant à ses dates au professeur A. Christensen qui a bien voulu nous faire savoir son opinion. Ce savant orientaliste donne une interprétation toute différente et trouve que le passage de Maçoudi, sur lequel est basée la nôtre, est en contradiction avec d'autres historiens anciens. Étant donnée l'importance de ses commentaires, nous nous permettons de citer le passage de sa lettre.

« D'abord je ferai une remarque sur le « feu ». Dans les monnaies des premiers rois sassanides on trouve ordinairement au revers, autour de la représentation de l'autel du feu, l'inscription « feu de... » suivi du nom de roi qui a fait frapper la monnaie. On a employé d'abord l'idéogramme NURA; plus tard l'équivalent iranien *adur* (écrit *atur)* devient plus général. Enfin le mot « feu » disparaît et est remplacé ordinairement (depuis Kavadh I, à ce qu'il semble) par la date à laquelle la monnaie a été frappée. En rapprochant ce fait numismatique des données de notre inscription, j'en tire la conclusion que chaque roi, à la cérémonie de son couronnement, consacrait un feu qui serait le symbole protecteur de son règne.

« L'assertion de Maçoudi sur laquelle vous basez vos observations semble être en contradiction avec Tabari (NÖLDEKE p. 21), Ta'alibi et Firdousi. J'ai donc examiné de nouveau la question de la chronologie, et voici le résultat auquel je suis parvenu.

« D'abord, je sépare les mots de la manière suivante : MĀH fravartīn SĀL LVIII — ādūre Ī ārdašer SĀL XL — ādūre šāhpūhre Ī ātravān ŠAH SAL XXIV. En prenant pour point de départ les dates de couronnement d'Ardašer (NÖLDEKE, *Tabari*, p. 409) 26 sept. 226 et de Sahpuhr (id. p. 412) 20 mars 242, nous pouvons fixer la date de notre inscription à l'an 266 qui est la 40e du « feu d'Ardašer » et la 24e du « feu de Šahpuhr ». Reste à expliquer la première date qui doit être la date officielle de l'ère sassanide : 266-58 = 208.

« Ici je puis citer une notice importante du *Farsnameh* d'Ibnu'l-Balkhi, ed. LE STRANGE et NICOLSON p. 61 1.11-13 : « Et la durée de sa domination (c'est-à-dire la domination d'Ardašer) depuis qu'il s'insurge dans le Pars jusqu'à la fin de son règne fut de 32 ans, et dans cet espace de temps il avait l'empire ferme dans ses mains après l'éloignement des rois des tribus (c.à.d. des Arsacides) pendant 14 ans ». Cette indication nous ramène à l'an 210, qui est très près de celui de notre inscription : 208. La date de l'inscription, cela va sans dire, est la date exacte. »

Cette interprétation est certainement plus exacte que celle que nous avons adoptée en nous basant sur le texte de Maçoudi. Nous souscrivons donc entièrement au point de vue du professeur A. Christensen. Cette date du 266, proposée par lui, permet de mieux comprendre le style du monument ainsi que la lettre N gravée sur un gradin et qui est une signature de l'artiste qui l'avait exécuté. Tout ceci confirme les renseignements historiques d'après lesquels étaient fixés à Châpour les prisonniers romains.

LE DONATEUR DU MONUMENT

Celui qui a fait construire le monument se nomme « Apasay, secrétaire, de Haran, ville de sa propre famille ».

Le nom propre d'Apasay ou Apsay est inconnu dans les sources de l'histoire de l'Iran. Sa terminaison hypocoristique en *ay* est fréquente dans les noms iraniens (voir JUSTI, *Iran. Namenbuch* p. 521). On connaît un personnage historique du nom d'Aparsam, ministre et conseiller d'Ardashir I; mais, malgré la ressemblance des noms, Apasay et Aparsam il est impossible de voir dans Apasay le collaborateur du roi Ardashir. Aparsam était *hargūpat*, la plus haute charge des dignitaires sassanides. Ce titre serait certainement indiqué à la place de *dipīvar*.

Le titre de *dipīvar* « scribe, secrétaire » était porté par une classe assez nombreuse de la société sassanide. Dans la version arsacide ce mot est exprimé par l'idéogramme ספרא, état emphatique de ספר attesté dans l'inscription de Païkuli (Herzfeld. *Païkuli* p. 226). Les *dipēr* étaient des fonctionnaires de noble naissance chargés de rédiger les mémoires les plus divers sur les questions juridiques, politiques etc... (CHRISTENSEN. *Empire des sassanides* p. 39). *Dipēr* peut signifier aussi « ministre » quand il est précédé de la désignation de la fonction, comme *dād dipēr* ou ministre de la justice, *šahr hamār dipēr* ou ministre des revenus de l'Empire etc. (Al Khwarizmi cf. *Païkuli* p. 195). Nous n'avons pas de précisions dans l'inscription sur les fonctions d'Apasay. Mais le fait qu'il élève un monument à Châpour I, et que celui-ci lui offre de riches cadeaux en or et en argent, ainsi qu'un jardin, indiquerait qu'Apasay occupait une charge plus importante que celles qui étaient attribuées normalement aux secrétaires.

Il se dit être originaire de Haran. M. Christensen me fait savoir que l'on connaît, au moyen âge, un village de Haran dans le territoire d'Ispahan, et il paraît vraisemblable qu'il s'agit de cette localité. Enfin l'indication que cette ville appartient à sa propre famille peut servir de preuve à sa noble origine.

LES TROIS DERNIÈRES LIGNES DE LA VERSION PEHLVI SASSANIDE

Nous avons vu que la version pehlvi sassanide comporte 3 lignes de texte (14-15-16) de plus que la version pehlvi arsacide, alors que dans toutes les inscriptions à deux versions le texte se répète exactement (1).

Nous avons indiqué que le dernier mot de la ligne 13 était martelé, mais le mot correspondant de la version de pehlvi arsacide n'était abîmé que par le temps, et ses deux dernières lettres sont bien visibles. Il est surprenant, si ce mot a été supprimé intentionnellement, que ce soit ce mot et non pas le nom du roi, comme c'est le cas dans plusieurs monuments de la Mésopotamie.

Toute la ligne 14 est gravée sur une surface qui avait été préalablement martelée ce que l'on distingue aisément sur la photographie de l'inscription. Les lettres des trois dernières lignes (14 à 16) sont plus serrées, les mots sont moins aérés que dans les lignes précédentes. Enfin l'exécution de ces trois lignes est moins soignée et les lettres sont de formes un peu différentes à celles des 13 premières. On distingue bien que la fin de l'inscription en pehlvi sassanide était gravée par une autre main que le début.

Primitivement l'inscription comportait 13 lignes à la première version et 12 à la deuxième. La différence d'une ligne est normale car les lettres de la version arsacide occupent moins de place, sont plus serrées et la langue n'emploie pas d'*idafat*.

Un espace libre existait entre les deux versions qui se suivaient en hauteur et ne parlaient que de l'érection du monument. Quelque temps après on a voulu ajouter à l'inscription la mention d'autres faits qui se rapportent également à Apasay. Par suite d'une erreur commise par le graveur, ou d'un changement de texte, toute la ligne 14 fut martelée et reçut une autre version, celle qui nous est parvenue. Quant au dernier mot de la ligne 13, il a été supprimé peut-être par erreur.

L'adjonction après coup dans ce peu d'espace des trois lignes supplémentaires explique pourquoi leurs lettres et leurs mots sont plus serrés. On comprend aussi pourquoi leur exécution pouvait être faite par une autre main.

Ces suggestions se trouvent confirmées par le sens du texte ajouté : « Et quand le roi des rois a vu cette image... » Les faits rapportés ici sont donc nettement postérieurs à la date de l'érection du monument et de l'inscription qui évoque cet événement.

R. Ghirshman

(1) 1° Voir l'inscription sur le bas-relief d'Ardashir I à Nahtch-i-Roustem; 2° celle du bas-relief de Châpour I à Nahtch-i-Radjab; 3° celle du même roi à Hadjiabad et 4° de Narseh sur le monument de Païkuli.

Au sujet de quelques statues bouddhiques récemment mises au jour en Afghanistan

Un examen quelque peu attentif des vestiges de peintures murales, de caractère complexe, ornant les sanctuaires rupestres de Bāmiyān (Afghanistan) permet de dégager, comme caractéristique, l'importance progressivement envahissante du facteur iranien. A la formule "gréco-bouddhique" se substitue, en moins de deux cents ans (IVe -VIe siècles après J. - C.) une combinaison irano-bouddhique dont le précaire équilibre se trouvera rompu par la ruine brutalement consommée de la puissance sassanide (milieu du VIIe siècle de l'ère chrétienne). Délaissant l'Iran, les moines de Bāmiyān se tournent à nouveau vers l'Inde. Cette "Renaissance indienne" de la fin du VIIe siècle répand sur l'Afghanistan les formes précieuses, gracieusement sensuelles de l'art post-gupta. Bāmiyān nous livre quelques témoins de cet art déjà entaché de maniérisme : Bodhisattvas à la pose nonchalante, figures féminines pleines d'attirance et de charme, représentés au sommet de la niche abritant le Bouddha de 53 mètres; et voici qu'une trouvaille fortuite vient enrichir notre documentation en nous livrant, encore plus empreintes de préciosité que les images de Bāmiyān, d'intéressants fragments de statues (Pl. XLV).

Le lieu de la trouvaille se situe au sommet d'une colline couronnée d'un édifice ruiné, sensiblement à mi-chemin entre Kabul et Bāmiyān, non loin du village de Siyahgird (route du Ghorband) (1). Les statues sont faites de terre armée de paille bûchée, d'herbes sèches et de cheveux. Ce mélange adhère à une armature de bois maintenant le torse, les bras et la tête. L'examen des fragments de petites dimensions révèle que les doigts sont consolidés au moyen d'une sorte d'ossature faite de cordelettes. Un enduit, répandu sur tout le corps, constitue un fond de teint de nuance rouge brique (représentations masculines) (fig. 2), de teinte brun foncé (représentations féminines) (fig. 1). Certaines particularités d'ordre anatomique : étirement exagéré du torse (fig. 2, fig. 3, fig. 4); excessive minceur de la taille (fig. 1) accusant la courbe opulente des hanches; un détail d'attitude : le hanchement, représentent des éléments caractéristiques qui développe dans le sens d'un maniérisme outré la souple élégance de l'art gupta de l'Inde.

Seules, de tout cet ensemble, les têtes de Bodhisattvas rappellent par l'aspect caractéristique de la chevelure à petites boucles courtes très schématisées (fig.5) le traitement hellénistique si fréquemment rencontré à Haḍḍa. Signalons enfin (fig.6) curieuse

---

(1) 4 kilomètres au sud de Siyahgird dans la vallée de Fondoukistan, non loin de l'agglomération qui porte ce nom.



1



2



3



4



5



6

représentation féminine, à la taille mince, aux seins remontés par le corselet, un aspect nettement "Asie Centrale".

Il nous paraît intéressant, la photographie restituant très imparfaitement l'aspect et les proportions des objets, de donner ici quelques précisions.

Fig.1. Environ VIIIe siècle. Hauteur totale : o m. 28.
Diamètre de la taille : o m. 043.
Développement des hanches : o m. 115.
(mesure au compas d'épaisseur d'une hanche à l'autre)
Hauteur de la tête : o m. 075.
Largeur de la tête aux tempes : o m. 037.

Fig.2. Environ VIIIe siècle. Hauteur totale : o m. 39.
Diamètre de la taille : o m. 075.
Longueur du torse : o m. 16.
Hauteur de la tête : o m. 13.
Largeur de la tête aux tempes : o m. 065.

Fig.3. Environ VIIIe siècle.
Hauteur totale : o m. 35.
Diamètre du torse : o m. 065.

Fig.4. Environ VIIIe siècle.
Hauteur totale : o m. 29.
Longueur du torse : o m. 13.
Largeur des épaules : o m. 13.
Largeur du torse à hauteur des aisselles : o m. 09.
Hauteur de la tête : o m. 08.

Fig.5. Environ VIIIe siècle.
Hauteur de la tête : o m. 20.
Largeur aux tempes : o m. 12.

Fig.6. Environ VIIIe siècle.
Hauteur totale : o m. 22.
Diamètre du torse : o m. 04.
Longueur du torse : o m. 09.
Développement des hanches : o m. 135.
(mesuré au compas d'épaisseur d'une hanche à l'autre)

J. Hackin.

Évolution du motif de " l'éléphant " dans les agrafes de la Collection Coiffard

Une collection de 150 agrafes chinoises appartenant à M. Coiffard est exposée depuis plusieurs mois au Musée Cernuschi. Nous savons que certaines de ces agrafes proviennent du nord de la Chine et que les autres ont été recueillies dans la région du Ngan-Houei, à Chou-tcheou. Ces dernières correspondent-elles à la période de prospérité de Chou-tcheou, dont l'importance politique et artistique date de 241 av. l'ère chrétienne, époque où elle devient la capitale de l'État de Tch'ou ? On ne peut que le supposer. Mais nous pouvons dire qu'au point de vue style, ces boucles s'échelonnent entre l'époque des Royaumes Combattants (481-221 av. J.-C.) et le début des Six Dynasties (280-581 ap. J.-C.).

Comme il est prématuré, à l'heure actuelle où l'on ne connaît encore aucune agrafe datée, de limiter les styles des agrafes à des dynasties précises, et que d'ailleurs il est parfois difficile de discerner exactement le style d'une agrafe, nous n'avons pas l'intention de tenter ici une classification chronologique de cette collection. Nous voudrions simplement la diviser en trois groupes distincts selon le décor de chaque pièce, c'est-à-dire :

1° Un groupe à décor animalier;
2° Un groupe à décor ornemental;
3° Un groupe à décor humain.

Puis nous voudrions, après une description sommaire de l'agrafe en général et du groupe à décor animalier de cette collection en particulier, essayer d'étudier l'évolution d'un thème de ce groupe : celui de l'éléphant qui devient oiseau.

L'agrafe chinoise dont les divers usages ne sont pas encore nettement définis, qui est tantôt courte, tantôt longue, est formée d'un corps qui s'élargit à la base et qui s'amincit en se terminant en crochet à l'autre extrémité. Un bouton rond, parfois ovale ou carré, dont la position et les dimensions varient suivant les boucles, est fixé au revers de l'agrafe.

On ne sait rien ou peu de chose des origines de l'agrafe. Rares à l'époque Tcheou (le Musée Asiatique de Stockholm en possède une que M. Karlbeck rattache à la fin de cette dynastie) elles abondent en Chine au IIIe siècle av. J.-C., lorsque le vêtement se transforme « et qu'il se produit dans la Chine du nord une véritable révolution dans l'ornement et le costume. Pour se défendre contre les incursions des nomades, les Chinois créèrent une cavalerie et empruntèrent aux nomades le pantalon et la botte ». (PELLIOT, *T'oung Pao*, vol. XXXIX).

Il est vraisemblable de supposer qu'ils empruntèrent aussi l'agrafe brusquement répandue en Chine à cette époque.

A la période des Royaumes Combattants (481-221 av. J.-C.) où l'on a d'abord vu se développer les conceptions religieuses de Confucius et de Mo-tseu et se transformer l'ancienne organisation féodale de la Chine, nous assistons d'une part à l'apparition d'accessoires de toilette ou d'équipement à peu près inconnus jusque-là : boucle, miroir, étrier, et, d'autre part, à l'évolution de thèmes décoratifs nouveaux dérivant de l'art sibérien. L'interdépendance de l'art des steppes, scythe ou hunnique suivant les régions, et de l'art chinois est aujourd'hui bien établie, notamment à partir des Royaumes Combattants. D'après les derniers travaux de l'archéologue japonais Umehara, il semble en effet que l'art des Ordos, art hybride, à la fois hunnique et chinois, ainsi désigné sous le nom d'une tribu mongole moderne de la boucle du Fleuve Jaune, soit apparu dès le VIe siècle av. l'ère chrétienne. Et si certaines haches hunniques sont inspirées par la hache chinoise, si l'art sarmate en Crimée est imprégné d'influence grecque, par contre, l'art chinois dans le style dit Ts'in fait de nombreux emprunts à l'art des Ordos.

C'est l'influence de cet art qu'on peut constater sur un grand nombre de boucles de la collection Coiffard provenant de Chou-tcheou et qu'on s'étonne au premier abord de ne pas rencontrer dans la région de Loyang plus proche cependant des Ordos. M. Karlbeck a bien voulu nous en suggérer l'explication par le fait historique suivant : au VIe siècle av. J.-C. tout un appoint de population nomade, nord-asiatique, aurait été déporté, dans la vallée du Houai-ho, par un souverain chinois et aurait conservé longtemps ses goûts et ses coutumes avant de s'assimiler au milieu environnant. (KOCH, *Die Frage der Houai-Tal Funde* — in *Bulletin* N° 6 *Far-Eastern Antiquities.)*

L'influence de cet art qui s'est maintenue et prolongée à Chou-tcheou depuis le VIe siècle est encore visible sur le style de la vallée du Houai-ho auquel appartiennent la plupart des agrafes à décor animalier de la collection exposée au Musée Cernuschi. Ce style, qui est pour nous le style dit Ts'in de l'art chinois vers la fin des Royaumes Combattants, est appelé par les savants suédois « le style du Houai » du nom de la rivière près de laquelle ont été faites par eux les trouvailles les plus importantes, celles qui l'ont révélé et le caractérisent. Mais comme on a découvert dans d'autres régions des objets de même style, les savants suédois ne l'ont pas limité géographiquement à cette vallée. Ils l'ont étendu à toute la Chine et le situent entre la dernière phase de la dynastie Tcheou *(Late Chou)* et le début de la dynastie Han, soit de 600 à 200 avant l'ère chrétienne.

Les agrafes à décor zoomorphe dont nous nous occupons ici possèdent en général cette patine spécifique de la vallée du Houai-ho, d'un beau vert amande, due à la nature du sol et qui donne au bronze l'aspect parfois onctueux du jade poli. Sur quelques-unes on remarque une patine foncée, presque noire, très brillante, mais elle est rare sur les boucles tandis que sur les miroirs elle est encore une des particularités du Houai. D'autres agrafes, enfin, sont recouvertes d'une patine grise teintée de vert et quelques autres, les numéros 49 et 63, paraissent avoir été enduites d'une espèce de laque qui aurait laissé des traces.

Dans le groupe animalier de la collection Coiffard nous avons pu constituer

plusieurs séries de boucles offrant le même motif zoomorphe, soit : une série éléphant, une série serpent, une série oiseau, une série dragon, tigre, etc.

C'est la série éléphant que nous allons essayer de décrire en notant les transformations de cet animal qui va lentement devenir un oiseau et qui est un des thèmes décoratifs les plus fréquents à Chou-tcheou : toutes les boucles de ce type zoomorphe que l'on connaît jusqu'à présent ont été trouvées dans la région du Ngan-houei, où le *t'ao t'ie* est au contraire rare.

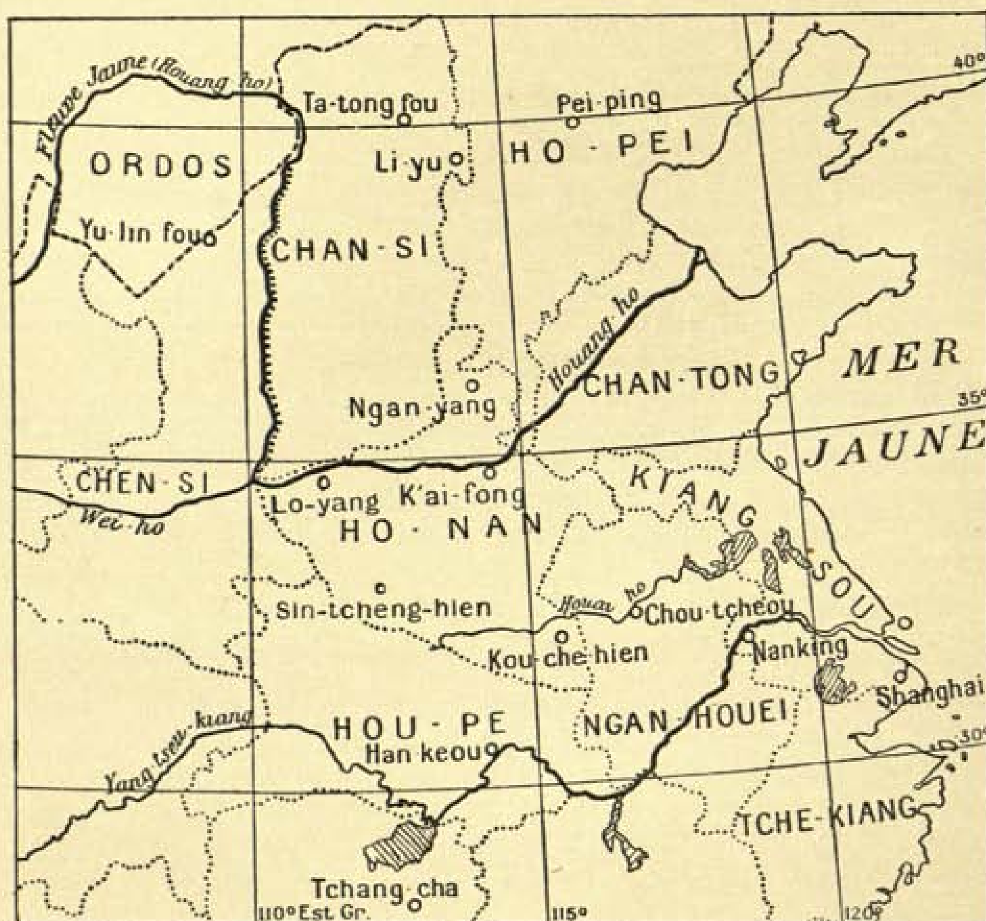


Fig. 1.

L'éléphant, dont la tête avec la trompe et les oreilles figure naturellement une agrafe, ne rappelle pas dans le style du Houai, l'éléphant, animal de caractère rituel, qui ornait souvent, stylisé et abstrait, les bronzes Tcheou même quand il formait, plus réaliste, le sommet en ronde bosse de la hache en bronze de la collection Oscar Raphael (Londres), — ou qu'il devenait le vase même, comme le *tsouen* de la collection Camondo (Louvre) ou encore le *tsouen*, toujours à forme d'éléphant,

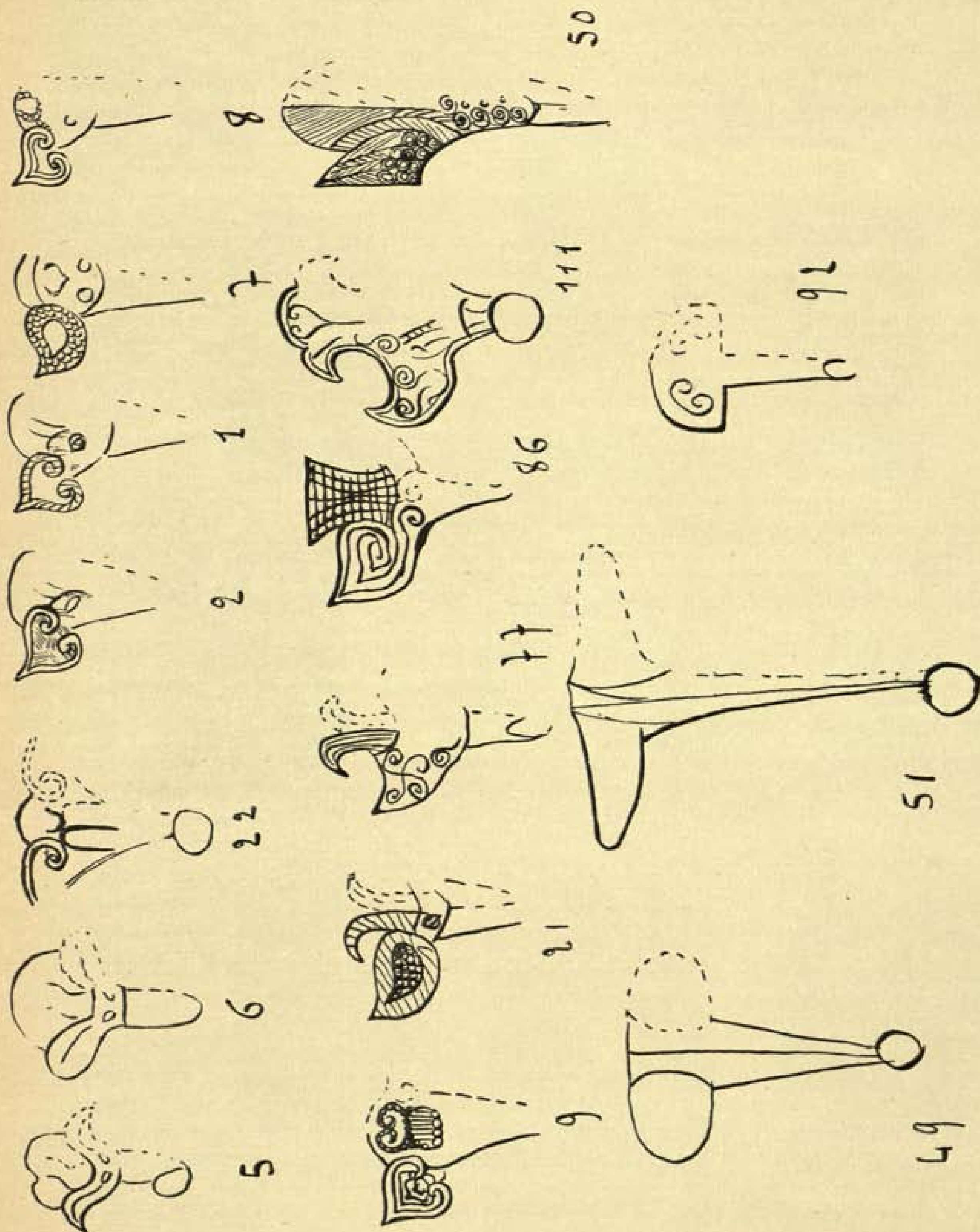


Fig. 2.

d'une collection privée de Boston, surmonté lui-même d'un deuxième petit éléphant. Il n'y a identité que du thème rituel et divergence des styles.

Dans le groupe à décor animalier exposé au Musée Cernuschi une vingtaine de boucles permettent de suivre :

1° L'évolution de ce motif;
2° L'évolution du style sur le motif.

En effet, la silhouette d'abord très rudimentaire et assez sévère de la tête d'éléphant s'adoucira peu à peu en une forme moins stylisée, plus compliquée, où apparaîtront successivement des ornements divers : hachures, volutes, granulations. On verra poindre au-dessus des yeux de l'éléphant les spirales qui donneront naissance aux premières plumes de la queue de l'oiseau, pendant que les larges oreilles deviendront des ailes et la trompe un long col. A mesure que le type oiseau se précisera, se naturalisera, nous verrons le type éléphant décliner puis disparaître. Libéré de l'éléphant, l'oiseau devenu réaliste va tendre vers la stylisation — et la tête de l'éléphant surgira à nouveau à travers l'oiseau dans une stylisation commune. Des séries hybrides naîtront au cours de ces métamorphoses, et nous avons ainsi :

1° Type éléphant;
2° Type éléphant-oiseau;
3° Type oiseau;
4° Stylisation de l'oiseau et de l'éléphant-oiseau;
5° Séries hybrides : insectes, libellules.

Cette évolution commence et se marque particulièrement sur les oreilles de l'éléphant qui se transforment et s'enrichissent peu à peu de ce que M. J. G. Andersson nomme « les innovations du style Houai » avant de tendre vers un schématisme géométrique.

Malgré l'apparence archaïque de plusieurs petites agrafes de la collection Coiffard (on en a recueilli de grandes et de petites à Chou-tcheou) il est difficile de dire que les unes ont précédé les autres (fig. 2 et Pl. XLVI). Cependant ici, la forme très simple, même fruste, dépourvue de tout ornement, des petites boucles, n° 5 et n° 6, et la position assez rare du bouton au sommet de l'agrafe, alors qu'il est généralement placé vers le tiers ou vers le milieu de la tige, ses dimensions aussi — il est énorme, plus important que le corps de l'agrafe — nous les font considérer comme les plus anciennes de la collection. Elles représentent, — pour nous, — le premier stade du type éléphant.

Agrafe n° 5. — Longueur : 0,04; largeur : 0,03. Bouton circulaire, diamètre : 0,03. Patine vert amande, uniforme, d'un aspect rappelant le jade.

Agrafe de bronze, de type éléphant. Du bouton, aussi important que le corps de l'agrafe dont il forme la partie supérieure, part un pédoncule incurvé et court qui attache le bouton à l'agrafe constituée par une tête d'éléphant : petits yeux ovales, oreilles qu'une seule ligne borde et qu'une seule ligne longitudinale décore. La trompe forme la tige de l'agrafe et se termine en crochet.


5


6


8


22


2


7

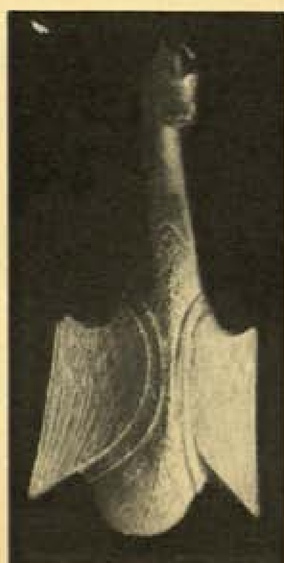

9


1


111


21


77


50


86

Agrafes de la Collection Coiffard.

Agrafe n° 6. — Mêmes dimensions, même patine, même définition que pour la précédente agrafe. Il faut noter seulement que le bouton ovale assez rare est plus large d'un demi-centimètre et que le crochet de la trompe présente deux légers renflements au lieu des deux petits cercles précédents.

Agrafe n° 22. — Long. : 0,45; larg. : 0,03. Patine vert amande, uniforme.

Agrafe de bronze de type éléphant. Le bouton est cassé en sa partie inférieure. Sa partie supérieure dépasse le corps de l'agrafe dont il forme toujours le sommet. Les oreilles de l'éléphant aux extrémités cassées sont maintenant bordées par une double ligne qui se termine en volute pour former les yeux qui, d'ovales, vont s'arrondir. La volute qui apparaît ici est le signe le plus caractéristique de l'art du Houai.

Agrafe n° 2. — Long. : 0,04; larg. : 0,03. Le bouton circulaire, diam. 0,015, doré en son avers, dépasse toujours le haut de l'agrafe. Patine d'un vert vif.

Agrafe en bronze doré de type éléphant. Les oreilles dorées sous la patine sont bordées d'une double ligne et elles commencent à prendre la forme de cœur. Autre élément du style du Houai qui apparaît : des groupes de hachures très fines en sens divers ornent la surface de l'oreille.

Agrafe n° 1. — Long. : 0,04; larg. : 0,03. Bouton ovale, 0,025, situé au haut de l'agrafe. Patine vert amande rehaussée par places d'un vert plus vif.

Agrafe de bronze, de fonte très fine, de type éléphant. Entre les gros yeux ronds, de légères hachures. Les oreilles larges, en forme de cœur, sont bordées d'un bourrelet en relief strié de lignes. L'oreille gauche est en partie cassée. Le crochet terminal est une tête de dragon aux cornes verticales dressées. Aspect précieux de la boucle.

Agrafe n° 7. — Long. 0,04; larg. : 0,02. Le bouton ovale, 0,02 sur 0,015, dépasse la boucle au sommet. Patine vert pâle, un peu jaunie.

Agrafe en bronze de type éléphant. Les petits yeux ovales sont devenus de gros yeux ronds bombés. Les oreilles dont nous suivons la transformation sont ajourées en leur centre. L'oreille en forme de cœur existait dans l'art Tcheou. Elle s'arrondit et s'adoucit dans l'art du Houai, et elle s'augmente ici d'une bordure en double ligne remplie de petites granulations (les gros yeux ronds, les volutes, les granulations sont des apports décoratifs particuliers au style du Houai).

Agrafe n° 8. — Long. : 0,04; larg. : 0,015. Le bouton circulaire, diam. 0,02, dépasse toujours le sommet de la boucle. Patine d'un vert jaune veiné légèrement d'un vert plus vif; aspect savonneux.

Agrafe en bronze de type éléphant. La transformation de l'oreille s'accentue. Bordée d'une double ligne qui se termine en volute de chaque côté, elle est devenue tout à fait cordiforme. Deux spirales et de petites granulations naissent entre les oreilles et au-dessus.

La tige de l'agrafe formée par la trompe ne varie guère sur ces boucles de type éléphant. Elle est parfois un peu plus mince ou un peu plus longue, à section soit circulaire, soit quadrangulaire. Parfois aussi une tête de monstre plus ou moins esquissée forme le crochet.

Agrafe n° 9. — Cette agrafe de bronze de type éléphant est identique à la précédente dans l'ensemble et dans ses dimensions. Mais les oreilles, qui rappellent celles de l'agrafe n° 8 tout en s'élargissant, sont maintenant couvertes de lignes parallèles en forme de cœur comme l'oreille elle-même, et elles évoquent des ailes. Les spirales apparues au-dessus des oreilles dans la figure précédente se précisent et s'opposent comme de petites cornes qui deviendront bientôt des plumes. Quatre petits cercles servent d'yeux. La trompe plus large se termine en tête de tigre bien dessinée. La patine verte et grise a un aspect sec.

Agrafe n° 21. — Long. : 0,04; larg. : 0,04. Bouton circulaire, diam. 0,02. Patine vert amande uniforme.

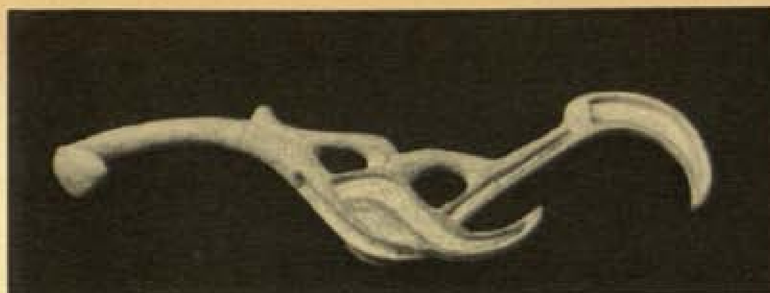
Cette agrafe de bronze est le spécimen accompli du type éléphant réaliste et du style du Houai que les agrafes précédentes préparaient peu à peu. Les grandes oreilles cordiformes, bordées par un bourrelet strié, légèrement en relief, sont couvertes de petites granulations arrondies formant réseau. Les spirales affrontées des boucles 8 et 9 sont transformées en appendices qui ressemblent à des cornes striées et qui dissimulent le bouton apparent jusque-là. Elles vont se métamorphoser en plumage dont elles sont le premier stade caractérisé.

Agrafe n° 77. — Long. : 0,04; larg. 0,03. Bouton circulaire, diam. 0,015. Patine d'un gris vert pâle avec taches de rouille.

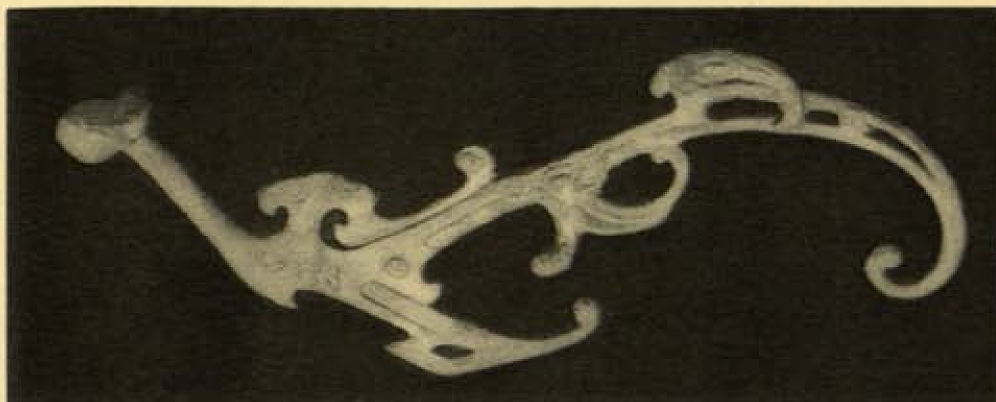
Agrafe de bronze de type éléphant. On a vu poindre le plumage de la queue de l'oiseau. Ici, il s'orne de lignes longitudinales qui le complètent tandis que les oreilles perdent leur bourrelet en relief, s'allègent et deviennent des ailes. Nous sommes en présence d'un oiseau qui conserve un aspect d'éléphant. Deux groupes de lignes courbes terminées en volute se croisent sur chaque aile. Ce thème spiralé, apparu déjà, va se retrouver sans cesse. M. J. G. Andersson indique dans son article, *The Goldsmith in Ancient China*, que la volute et le triangle sont les éléments les plus distinctifs du style du Houai.

Agrafe n° 86. — Long. : 0,035; larg. : 0,025. Bouton circulaire, diam. 0,005. Patine d'un vert sombre à aspect savonneux.

Agrafe de bronze où l'oiseau a remplacé l'éléphant qui se devine encore. Les oreilles se redressent en ailes au lieu de s'étaler horizontalement et le plumage de la queue dont les deux tronçons sont soudés en un seul est couvert d'un motif quadrillé. Chaque œil est formé par une volute qui se prolonge plusieurs fois sur elle-même pour constituer l'aile.



131



103



49



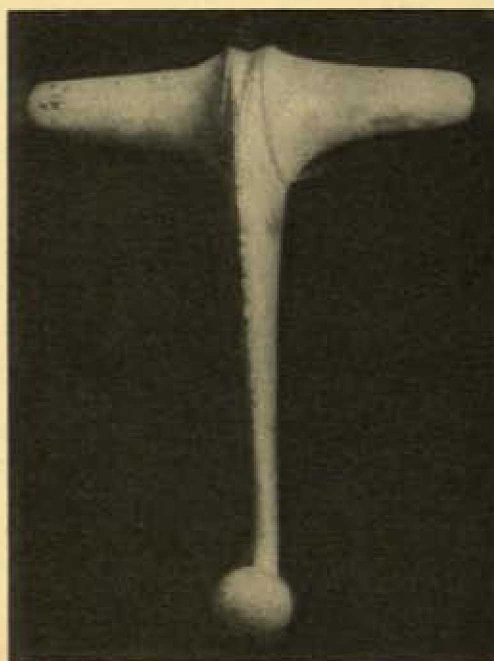
101



32



92



51



36

Agrafes de la Collection Coiffard.

Agrafe n° 111. — Long. : 0,055; larg. : 0,05. Bouton circulaire, diam. 0,01.

Agrafe de bronze, incrustée d'or et d'argent. Bombée au centre, conservant sur les ailes le bourrelet des anciennes oreilles, elle figure d'abord une colombe, — influence byzantine venue par les Ordos, — mais elle évoque aussi l'éléphant grâce à la trompe plus courte cependant et aux ailes larges rappelant les oreilles. Des plaques d'or ajourées, des volutes et des triangles gravés sur l'argent incrusté, un décor de virgules et de spirales qui alternent. Aspect raffiné et précieux de l'agrafe.

Agrafe n° 50. — De même que l'éléphant était devenu assez réaliste à la fin de son évolution, juste avant la naissance de l'oiseau, nous avons ici un oiseau achevé d'un traitement très naturaliste.

Long. : 0,09; larg. : 0,04. Bouton circulaire, diam. 0,02. La patine est d'un gris verdâtre.

Cet oiseau ne suggère plus l'éléphant. Les ailes qui se rapprochent du plumage de la queue sont formées de trois rangs d'alvéoles ou écailles à double ligne d'où partent des plumes aux stries fines et opposées sur la queue. La gorge comporte une série de petites spirales rondes avec point central. La tige de l'agrafe qui formait l'ancienne trompe de l'éléphant devient ici le cou très allongé de l'oiseau et le crochet une tête stylisée d'animal.

Cette agrafe doit être rapprochée du manche de *kō* de Chou-tcheou appartenant au Musée des Collections Extrême-Orientales de Stockholm, qui est reproduit, planche VII, dans l'article de M. Andersson, *The Goldsmith in Ancient China*, paru dans *Yin and Chou*. Les écailles du col de l'oiseau du *kō* rappellent les alvéoles des ailes déployées de l'oiseau de la boucle, les plumes sont traitées de façon identique dans les deux cas : ligne longitudinale d'où partent, à droite et à gauche, de fines stries parallèles. Une figure en forme de cœur, des spirales, des écailles constituent bien le décor habituel du Houai. Le bec d'oiseau si arqué du *kō*, à l'œil rond, est le bec des Ordos, des oiseaux du Kouban reproduits par Borovka dans *Scythian Art*. Ces oiseaux se retrouveront stylisés sur certaines boucles à décor ornemental.

C'est avec la boucle suivante que commence la stylisation de l'oiseau (Pl. XLVII).

Agrafe n° 131. — Long. : 0,12; larg. : 0,03. Bouton circulaire, diam. 0,015. Patine légèrement verdie.

Agrafe de bronze doré représentant une silhouette d'oiseau encore réaliste et déjà stylisée, ajourée en deux endroits près de l'aile. La tige de l'agrafe forme le long cou de l'oiseau et le crochet le bec.

Agrafe n° 103. — Long. : 0,19; larg. : 0,07. Bouton circulaire, diam. 0,01. Patine vert pâle, très légère.

Grande agrafe de bronze doré qui est la stylisation de l'oiseau en volutes formant une arabesque ajourée, au contour très découpé, d'une ampleur élégante.

Agrafe n° 101. — Long. : 0,06; larg. : 0,02. Bouton circulaire, diam. 0,01. Patine sombre, taches rouge et vert foncé.

Agrafe de bronze sans décor, stylisant lointainement l'oiseau dont elle termine l'évolution.

Dans les agrafes n° 49 et n° 51 qui vont suivre nous allons trouver, dans la même pièce, la stylisation de l'éléphant et de l'oiseau à la fois. Ce sont deux boucles dont les lignes, la matière et la patine composent seules la beauté. Dans la forme que le métal nu découpe et stylise on peut aussi bien discerner une tête d'éléphant schématisée qu'une silhouette d'oiseau aux ailes repliées.

Agrafe n° 49. — Long. : 0,08; larg. : 0,04. Bouton circulaire, diam. 0,025, avec traces de laque ou de vernis. Patine vert amande uniforme.

Agrafe de bronze, sans décor, dont la forme évoque à la fois, en une figure triangulée, l'éléphant et l'oiseau, dépouillés de tout traitement réaliste, réduits à des lignes essentielles.

Agrafe n° 51. — Long. : 0,09; larg. : 0,07. Bouton ovale, 0,025 sur 0,02. Patine vert amande.

Agrafe de bronze, sans décor. Forme purement géométrique de l'éléphant-oiseau. Corps horizontal de la boucle aux extrémités amincies, composé en quelque sorte de deux triangles joints par leur base. La tige de l'agrafe peut s'inscrire dans un troisième triangle plus allongé dont le sommet s'achève en une boule constituant le crochet.

L'agrafe en forme de bouclier hémisphérique, moins fréquente à Chou-tcheou que dans le nord de la Chine dérive probablement de ces animaux stylisés. C'est l'ultime transformation, le schématisme géométrique de l'éléphant-oiseau représenté sur la boucle n° 92 que nous empruntons au groupe à décor ornemental.

Agrafe n° 92. — Long. : 0,045; larg. : 0,025. Bouton circulaire, diam. 0,01. Patine vert pâle rehaussée de bleu lapis.

Agrafe de bronze à forme de bouclier hémisphérique, et bombée au centre. Décor linéaire de trois lignes spirales en C. Le crochet de l'agrafe est une fine tête de cygne.

Comme il serait trop long de décrire les espèces hybrides issues des métamorphoses de l'éléphant en oiseau, nous nous contenterons de donner ici les agrafes n° 32 et n° 36 qui dérivent du type éléphant en créant une série nouvelle, celle de l'insecte, de la libellule sans doute, dont nous allons voir d'abord un aspect stylisé puis réaliste.

Agrafe n° 32. — Long. : 0,055; larg. : 0,04. Bouton circulaire, diam. 0,015. Patine jaune avec traces verdâtres, de la couleur même des turquoises pâlies et incrustées qui forment les yeux de l'animal.

Agrafe de bronze dont la forme stylisée est une variante de la tête d'éléphant annonçant l'insecte. Les larges oreilles n'ont plus la forme de cœur, elles sont bien des ailes. Lignes fines entre les gros yeux ronds de l'insecte. Une troisième turquoise est incrustée à la base des ailes, entre deux volutes. Crochet terminal en tête de monstre.


110


106


109


107


66


39


132


64


118

Agrafes de la Collection Coiffard.

Agrafe n° 36. — Long. 0,05; larg. : 0,04. Bouton circulaire, cassé, et orné de lignes gravées.

Patine claire, gris jaunâtre. Agrafe de bronze formant un insecte assez réaliste, une libellule, semble-t-il. Ailes couvertes de stries en sens alterné et de spirales à leur base. La tige de l'agrafe imite le corps annelé de l'insecte.

Nous arrêterons là les transformations de l'éléphant. Mais une évolution analogue à celle des agrafes du type éléphant pourrait être étudiée dans la collection Coiffard sur les agrafes du type serpent ou du type dragon dont les séries confirment le goût des Chinois pour les formes hybrides. Peut-être était-ce pour eux une manière d'échapper à l'uniformité du décor que leur imposait la vieille religion animiste. Il semble que le symbolisme rituel qui domine le style Tcheou ait perdu dans le style du Houai, sous des influences soit ethniques, soit philosophiques (taoïsme), de son importance première. Cela paraît résulter de l'examen des boucles exposées au Musée Cernuschi qui, bien que décorées de thèmes rituels, s'en dégagent peu à peu pour s'en affranchir presque complètement dans le style Han.

Citons encore dans le groupe d'agrafes à décor animalier, celles qui sont originaires de la Chine du nord et qui forment un ensemble de boucles larges et lourdes, en bronze doré, au relief en biseau rappelant la technique du bois. Elles représentent le style des Ordos dans son caractère essentiel : la schématisation de l'animal en plein mouvement. Cet animal des steppes, espèce de canidé au long museau et à l'oreille pointue, se retrouve sur chaque boucle de cette série (Pl. XLVIII). Le corps en S, la queue en volute, il est tantôt allongé (boucle n° 66), tantôt replié sur lui-même en forme de huit et se mordant la queue (boucle n° 107), ou encore la tête, les pattes et la queue découpées en fragments décoratifs et répartis sur des plans différents (boucles n°s 106, 109, 110).

Influencé par l'art sibérien, le style du Houai nous livre un type animalier qui n'est plus abstrait comme à l'époque précédente, à l'époque Tcheou, mais réaliste et stylisé à la fois. Nous allons revenir maintenant aux boucles qui ne sont plus de l'Ordos mais de Chou tcheou avec le tigre (boucle n° 132) au corps arqué, aux jointures en volutes, qui a le même mouvement antithétique de la tête et de la queue, les mêmes pattes repliées en une seule que les tigres du sud de la Russie. Sur la plaque de l'Ermitage (ROSTOVTZEFF, *Scythian Art*, pl. 1) et sur la boucle de la collection Coiffard, les zébrures du pelage du tigre sont pareillement creusées et les pattes pareillement alourdies.

Ces caractéristiques : pattes repliées en une seule, hachures transversales, corps en volute, se retrouvent sur la biche n° 39. Le pelage en cercles de la biche (boucle n° 64) est identique à celui de la biche scythe de la garniture en or du Musée de Saint-Germain.

Ces tigres, ces biches de Chou-tcheou sont bien de l'art de la vallée du Houai-ho, influencé par les Ordos : d'une stylisation naturaliste.

Nous terminerons cet essai d'étude sur le groupe à décor animalier de la collection Coiffard en empruntant au groupe à décor purement ornemental un second et dernier

exemple, car, parmi les motifs de décoration de ces boucles se trouvent parfois des éléments zoomorphes stylisés en rinceaux : ailes, griffes, becs deviennent des volutes et couvrent la surface des agrafes.

C'est ainsi que nous allons revoir encore une fois le thème oiseau stylisé en un décor géométrique sur la boucle 118.

Agrafe n° 118. — Long. : 0,14; larg. : 0,05. Bouton circulaire, diam. 0,02, gravé de trois spirales. Patine verte et brune.

Agrafe de bronze, incrustée d'argent, à décor ornemental. Près du crochet de la boucle formé par une grosse tête de monstre aux yeux ronds et aux petites oreilles dressées, une incrustation en argent de deux oiseaux stylisés en forme d'S, aux becs affrontés, à la queue en volute. Deux autres oiseaux semblables, têtes renversées et opposées, forment un deuxième rinceau zoomorphe accompagné de motifs spiralés et incrustés. La boucle se termine dans sa partie la plus large par une zone de décor géométrique : lignes transversales se coupant et formant en bordure deux triangles garnis de spirales.

Cet oiseau stylisé au long col et au bec arqué qui décore la boucle n° 118 est semblable à l'oiseau du tube laqué de Kou-wei-tsouen dans le Houei-hien (Honan) dont M. Andersson donne la reproduction dans son article, *The Goldsmith in Ancient China*, à côté de l'oiseau typique du Houai : « Pattern I with its bird with the hooked beak is a very significant Houai feature. »

Incrusté sur l'agrafe de la collection Coiffard, laqué sur le tube de Kou-wei-tsouen, il existe aussi sur le capridé à tête d'oiseau du Musée de Saint-Germain, boucle trouvée dans les Ardennes, à Hauviné, parmi d'autres objets de la Tène I (550 av. J.-C. jusqu'à l'ère chrétienne). Le décor est formé de deux capridés-oiseaux se faisant face mais aux têtes opposées. Nous revoyons l'œil rond et le long bec incurvé. Il n'y a peut-être pas analogie, mais homologie.

SOLANGE LEMAÎTRE.

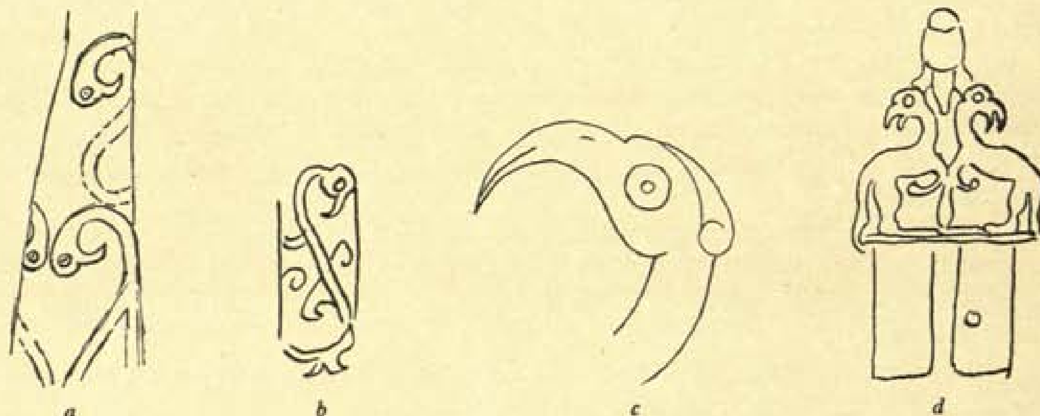


Fig. 3.

a. Boucle n° 118. — *b.* Tube de Kou-wei-tsouen. — *c.* D'après ANDERSSON, *Yin and Chou.* *d.* Agrafe de Hauviné. *(Musée de Saint-Germain).*

Les fouilles en Corée : la Tombe du Panier peint (1)

MM. Koizumi et Sawa ont fouillé en 1931 une tombe qui, parmi les nombreux tumuli classés de la région actuelle de Heijō (*Lo-lang ou Rakurō), portait le numéro d'ordre 116 et faisait partie du groupe dit de Nansei-ri. Elle était située sur la rive sud du Ta-t'ong-kiang, à environ 2 km. 500 au sud de l'emplacement de l'ancien siège de la commanderie de Lo-lang, à 600 m. au sud du village de Sekigan-ri et à proximité, au Nord-ouest, de la petite localité de Nansei-ri. Pour être tout à fait précis, ajoutons qu'elle n'était distante de la tombe de Wang Hi que d'environ 500 m. (pl. I-IV) (2).

L'aspect extérieur était celui d'un tertre de faible hauteur (6 m.) et presque carré à la base (20 × 23 m.), sa plus grande dimension se trouvant dans un axe E.-O. Le tumulus recouvrait (fig. 4, p. 14 du texte japonais) du Nord vers le Sud : 1° un *chemin d'accès* (pl. IV, en bas et pl. XXXIII, 1) légèrement en pente (fig. 16, p. 26), qui menait de l' « extérieur » jusqu'à une porte qui s'ouvrait, elle, sur la chambre antérieure; 2° une *chambre antérieure* de 2 m. 22 de longueur (N.-S.) sur 4 m. 85 de largeur (E.-O.) et environ 2 m. 50 de haut; enfin 3° une *chambre principale* qui avait 4 m. 52 de longueur (N.-S.) sur 3 m. 35 de largeur (E.-O.), si l'on se rapporte aux indications du texte japonais (p. 14) différent, sur ce point, du résumé en anglais (p. 3, 1.2-3). C'est dans cette dernière chambre (pl. XII et XXVI), qui communiquait avec la précédente par un passage (pl. XXVIII et XXXIV) ménagé dans la cloison de séparation, que se trouvaient les cercueils.

Au cours des fouilles, qui furent menées très méthodiquement (fig. 1, p. 7; 2, p. 8; 3, p. 10; aussi pl. I, 3), on dégagea pour commencer le « plafond » de poutres de chêne (*quercus mongolica*) qui, sous le tumulus de terre, recouvrait chacune des deux chambres (pl. XXXV, en haut); mais, pour plus de clarté, on ira, ici, de l'extérieur vers

(1) D'après le *Rakurō-saikyō-zuka (The Tomb of the Painted Basket of Lolang)*, Detailed Report of Archæological Research, Vol. 1 des *Chōsen-koseki-kenkyū-kai* (Society of the Study of Korean Antiquities), Keijō (Séoul), 1934.

Le même volume contient un rapport sur deux autres tombes de Sekigan-ri (Nos 201 et 260) qui seraient d'une époque un peu antérieure à la Tombe du Panier peint; cf. le résumé en anglais, pp. 17-25 et les planches XCII-CXXXI.

On retiendra la découverte dans la Tombe 201 d'un fragment de cadran divinatoire (cf. FIG. 46, p. 97), qui devra être rapproché d'un autre cadran divinatoire trouvé lui aussi à Lo-lang (cf. HARADA Y., *Lo-lang*, Tōkyō, 1930, pp. 60-62 et PL. CXII), et celle d'une tête de parasol (FIG. 48, p. 99).

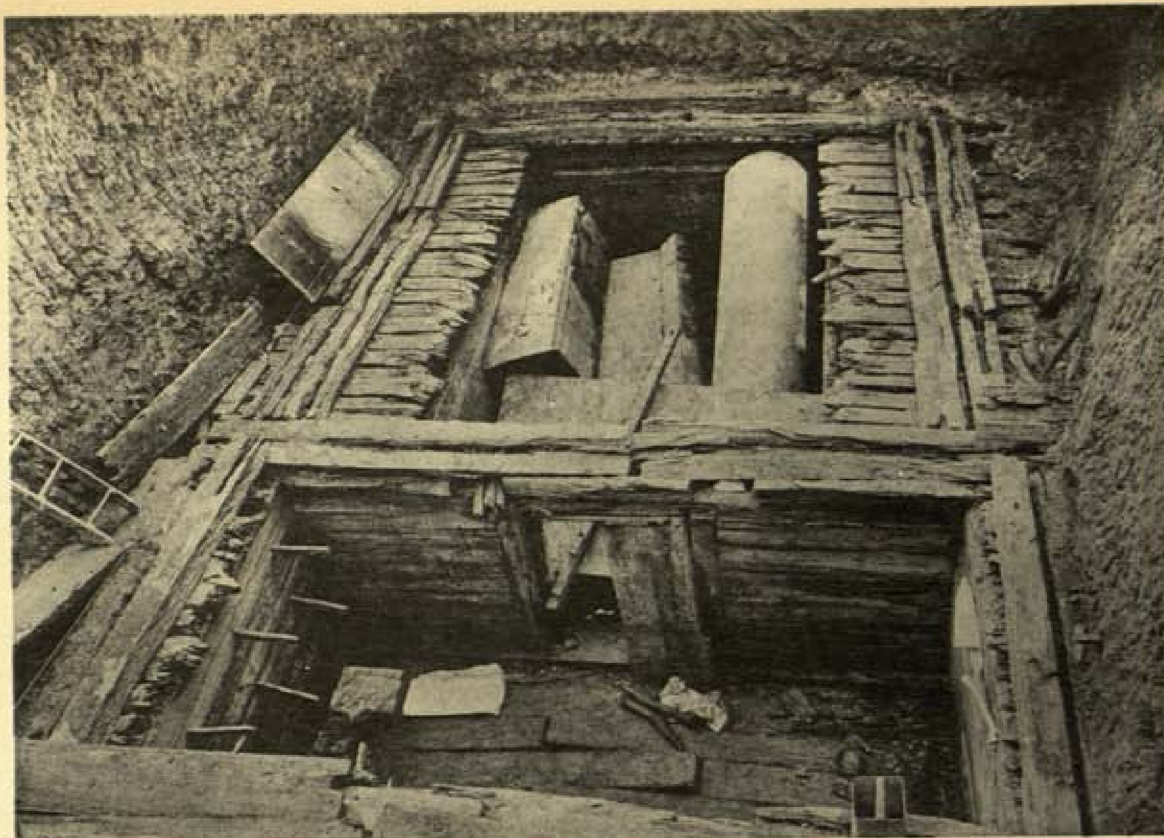
(2) Nous renvoyons aux illustrations de l'ouvrage japonais comme suit : " planches I-IV " (en petites capitales) désigne les planches qu'il donne en appendice; H.T. les planches hors texte insérées dans le corps de l'ouvrage; "fig." les autres illustrations. Nos propres planches sont, comme d'habitude, numérotées en grandes capitales : PL. XLIX à LV.

l'intérieur, donc du corridor vers la chambre principale, en insistant sur la construction de la tombe en général et sur celle des chambres en particulier avant de passer à la description du mobilier funéraire.

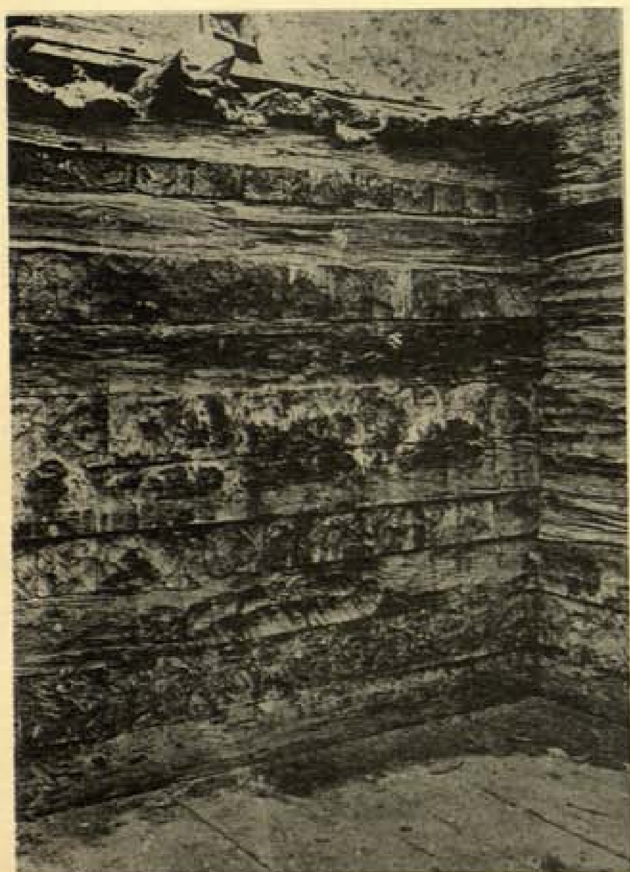
La tumulus 116 rentre dans la catégorie des tombes de Lo-lang dont les chambres souterraines sont construites en bois, ce qui les distingue à la fois des caveaux funéraires, également de Lo-lang, qui sont entièrement en briques, et du type de tombes plus rare (tombe N° 8) qui comporte l'emploi combiné de la brique et du bois. Le tumulus étudié a offert le grand intérêt d'avoir été retrouvé dans un état de conservation si parfait qu'il a été possible d'en transporter les matériaux, — sauf le tumulus de terre, bien entendu —, au Musée de Heijō (Pyøn-yang) et de l'y reconstruire.

La première porte, celle qui donnait accès du corridor dans la chambre antérieure, était conservée de façon remarquable (pl. XXIX et XXVI, 2) : elle est formée de deux vantaux de bois qui sont disposés, dans un châssis rectangulaire, de manière à pouvoir s'ouvrir vers le dehors. Un fronton de briques la surmontait (fig. 13, 14 et 17, pp. 24, 25, 27) comme si elle avait été visible de l'extérieur, alors qu'en réalité, elle se trouvait obturée et masquée, sans parler de la terre du tumulus, par sept couches de madriers courts, de cinq madriers chacune, qui étaient empilées à l'extrémité du corridor et contre la porte même (fig. 13, 16 et pl. XXXIII). Cette porte d'entrée rappelle, paraît-il, les portes à double battant de certains tombeaux en dalles qui ont été découverts en Chine et en Corée, avec cette différence, toutefois, que, dans ce dernier cas, les battants étaient formés chacun d'une dalle lourde et épaisse, parfois décorée de sculptures (fig. 7 et 15).

Une fois le seuil franchi, on rencontre le plancher de la chambre antérieure. Ce plancher se trouvait au fond d'une fosse, à 6 m. 50 environ du point culminant du tumulus (pl. XXXV au milieu), et reposait directement sur le sol qui avait été creusé jusqu'à la couche d'argile. Il se composait de deux rangées superposées de troncs d'arbres équarris, à savoir d'une première couche inférieure, formée de madriers placés dans le sens de la longueur (N.-S.), qui en supportait une seconde, composée, elle, de madriers qui étaient posés dans le sens de la largeur (E.-O.). C'est sur ce plancher que s'élevaient en partie les quatre parois latérales de l'antichambre qui avait un peu plus de 2 m. de hauteur. Chaque paroi était double, c'est-à-dire qu'elle était formée de deux rangées parallèles de chacune sept à dix madriers placés de champ, dans le sens de leur longueur et l'un au-dessus de l'autre, la rangée extérieure s'appuyant à la paroi de terre de la fosse et la rangée intérieure venant s'accoter contre les madriers de la rangée extérieure (pl. XXX; aussi XXXV au milieu). Les grosses planches de cette dernière rangée avaient été aplanies soigneusement sur trois faces ; elles joignaient bien et présentaient, vues de l'intérieur de la chambre, une surface assez lisse. Quant au plafond (hors texte 10, p. 20; pl. VI, IX, X, XI; aussi pl. XXXV au milieu), il était constitué par trois couches de madriers disposées de la façon suivante : une couche inférieure, composée de madriers placés en travers, et deux couches supérieures de madriers placés en sens contraire, c'est-à-dire dans le sens de la longueur (N.-S.). On notera la présence sur la paroi ouest de cette antichambre de restes de fresques peintes sur bois, qui représentaient des personnages à cheval (pl. XXXI-XXXII), et, dans la paroi est, ainsi que dans la partie orientale de la paroi nord, celle de longues fiches de bois qui devaient soutenir des étagères (pl. XXII, 1 et XXX, 1).



a



b



c

a, intérieur de la tombe; *b*, détail de l'appareillage en bois (CR. Pl. XII, 1 et XVII, 2);
c, appareillage d'une tombe en briques (Nan Shani, Pl. XIII, 1).

La chambre principale ou chambre funéraire était séparée de la précédente par une paroi épaisse, constituée également par des madriers, dans laquelle on avait réservé un large passage qui était situé dans l'axe de la porte d'entrée de l'antichambre et avait des dimensions sensiblement égales à celles de cette première porte (pl. XXVI, en bas). Le plancher de cette chambre funéraire avait été établi comme dans le cas de l'antichambre (pl. XXXV, en bas), avec cette différence, toutefois, que les madriers en étaient mieux ajustés ; comme précédemment, ceux-ci avaient des longueurs inégales et, ici encore, les extrémités en étaient engagées sous la base des parois latérales qui les dissimulaient complètement. Pour le plafond, la disposition adoptée restait identique à celle qui a été décrite ci-dessus, mais il n'en était plus de même pour les parois.

En effet, exception faite de la paroi de séparation, qui reste de construction semblable, chacune des trois autres parois, sud, est et ouest, se compose d'une dizaine de gros madriers qui sont superposés de la façon suivante : une rangée horizontale de longs madriers disposés dans le sens de leur longueur, — par exemple suivant une direction N.-S. si la paroi E. est prise en considération —, soutient une deuxième rangée de madriers plus courts (1 m. 40 en moyenne) qui, bien que toujours placés côte à côte, sont disposés en travers (O.-E.) et non plus dans le sens de la longueur (pl. XXXV, en bas). Et ainsi de suite jusqu'à une dixième rangée inclus. Cinq rangs de madriers courts, qui sont orientés O.-E. et sont engagés, par leur extrémité est, dans la terre de la paroi est de la fosse, si nous continuons à prendre cette paroi pour exemple, reposent ainsi alternativement sur cinq rangées de madriers qui sont disposés, eux, dans le sens de la longueur, ces dernières rangées étant composées d'abord de trois puis de quatre madriers. En vérité, plus que de parois il convient de parler de solides contreforts capables de supporter la pression latérale de la masse du tumulus (fig. 9, pl. XXVI-XXVII). Il est très curieux de constater ici, — si ce type de caveau à coffrage de bois est réellement plus ancien que les caveaux en briques quoiqu'il soit inconnu en Chine, à ma connaissance du moins —, que la disposition alternée des madriers rappelle beaucoup, par son aspect, celle des grosses briques des parois dans les tombeaux Han de la péninsule du Leao-tong et de Lo-lang, pour ne parler que de ceux-là (notre Pl. XLIX, *b*, et *c*.). On pourrait se contenter d'admettre que cette disposition des briques est imitée de la disposition des madriers ; pourtant, de préférence à cette explication, j'admettrais l'hypothèse qui suppose que les gens de Lo-lang se sont inspirés dès le début, c'est-à-dire avant de construire des caveaux de briques comme les Chinois, de la technique des Han dans la disposition des briques, mais qu'ils ont eu recours d'abord à une autre matière, le bois, qui abondait dans la péninsule coréenne.

Quelques autres détails de la construction méritent de retenir l'attention :

1° Dans la chambre principale, la rangée inférieure de madriers de chaque paroi repose en partie sur l'extrémité des madriers du plancher et en partie sur de courtes pièces de bois, également équarries, qui sont disposées sur le sol, — au fond de la fosse —, dans le prolongement et au niveau des madriers de la couche supérieure du plancher. C'est sans doute à cause de cette précaution que le plancher n'a point joué et qu'il n'y a point eu glissement des parties latérales.

2° Les madriers de la dixième rangée de madriers, c'est-à-dire de l'avant-dernière rangée supérieure de chaque paroi, sont couchés en travers. Ils en supportent une

onzième et dernière dont les madriers sont également placés en travers, mais avec cette différence que leurs extrémités font saillie hors de la paroi vers l'intérieur de la tombe, de façon à assurer de meilleurs points d'appui aux poutres du plafond.

3° Au haut de chacune des trois parois envisagées, un dernier madrier est inséré, dans le sens de la longueur, entre les extrémités des deux dernières rangées qui sont placées en travers; les extrémités, — tournées vers l'intérieur —, des madriers de ces deux rangées, la dixième et la onzième, avaient été évidées à cet effet de façon à former une mâchoire de serrage.

Enfin, dans l'état primitif de la chambre funéraire, des cloisons verticales d'un peu plus de 2 m. de haut, étaient dressées, comme un écran, entre chacune des parois et les cercueils qui occupaient l'intérieur du rectangle que formaient, à l'intérieur de la chambre, ces quatre cloisons supplémentaires (fig. 3, p. 10; pl. XII-XIII, XXXIV; cf. HARADA, *Lo-lang* [Tombe de Wang Hiu], p. 20, fig. 6, d'après Kozlov). Mais il n'est pas du tout certain que cet écran ait été destiné uniquement à jouer un rôle magique de protection; on remarque, en effet, que les madriers du plancher étaient dissimulés, eux aussi, par un parquet fait de cinq larges planches d'environ 3 m. de longueur, et, surtout, que la surface des cloisons visible de l'intérieur ainsi que celle de ce parquet étaient uniformément laquées en noir (hors texte N° 8; PL. XIV-XV). Cet ensemble de constatations indiquerait plutôt, chez les architectes, le souci d'aménager à l'intérieur du coffrage une *genshitsu* (chambre funéraire, littéralement : chambre obscure) véritable et d'aspect plus soigné que la chambre à parois de madriers.

Les cloisons latérales dont il vient d'être question, ne furent pas trouvées exactement en place parce qu'elles avaient glissé et s'étaient inclinées vers les parois sous la pression des eaux d'infiltration qui avaient fini par remplir les chambres. Ces eaux avaient causé le déplacement non seulement des pièces légères du mobilier funéraire, mais aussi de pièces lourdes comme les cercueils, et leur présence a rendu très pénible la tâche des archéologues; pourtant, il ne faut pas oublier que c'est à elles qu'on doit le bon état de conservation relatif du mobilier de la tombe et des matériaux de construction.



Ce sont probablement ces eaux d'infiltration qui ont entraîné, de l'antichambre dans la chambre funéraire ainsi que dans l'espace libre compris entre la paroi est et la cloison parallèle à cette paroi (1), les figurines en bois de peuplier, qu'on y découvrit de façon si inattendue. Celles-ci étaient presque toutes en mauvais état et représentaient pour la plupart des chevaux (pl. XV-XVII) dont les plus grands atteignaient jusqu'à 60 cm. de hauteur (pl. LXXX). Une seule figurine, beaucoup plus petite que les autres, était, par contre, entièrement laquée. Chacun de ces chevaux était fait de pièces assemblées (tête, cou, corps, pattes) ou rapportées (oreilles, fer, crinière, queue — ces dernières en crin de cheval) de façon assez rudimentaire, sans être cependant grossière puisqu'on avait pris soin de boucher les joints avec de l'argile et de retoucher les parties arrondies

(1) La planche XXV donne l'emplacement de chacune des pièces qui ont été trouvées dans le tumulus.

de façon à leur donner plus de modelé (fig. 29, p. 59; pl. LXXX-LXXXXII). Les auteurs du Rapport notent que chaque cheval devait porter un harnais fait de pièces de métal (mors, étriers) et de cuir (rênes, courroies) dont on n'a retrouvé que des fragments; ils signalent certaines ressemblances de fabrication entre ces chevaux de bois et d'autres, en terre cuite, qui ont été exhumés en Chine et qui remontent à l'époque des Han (fig. 30; cf. une reproduction dans le *Kantō-hakubutsukan-chinretsuhin-zufū*, pl. XI), mais je m'étonne qu'ils n'aient pas cru utile de rendre compte de la présence de telles figurines dans la chambre funéraire; je m'en étonne d'autant plus qu'elle semble les avoir assez intrigués (« the mortuary wooden figures of horses outside the coffins are also very interesting », p. 16 du résumé en anglais). Il est intéressant de savoir qu'il existe quelques similitudes entre ces chevaux et ceux qui sont sculptés sur les bas-reliefs de certaines sépultures Han, mais ce sont là des points de détail et il me semble qu'il aurait été beaucoup plus utile d'essayer de comprendre la raison d'être de ces figurines dans cette tombe ou, plus exactement, après avoir élargi le débat, d'essayer de rattacher à quelque usage ou à certaines croyances, l'habitude assez répandue de faire figurer le cheval dans les sépultures soit sous forme de *ming-k'i* de terre cuite ou de bois, soit sur des peintures ou des bas-reliefs.

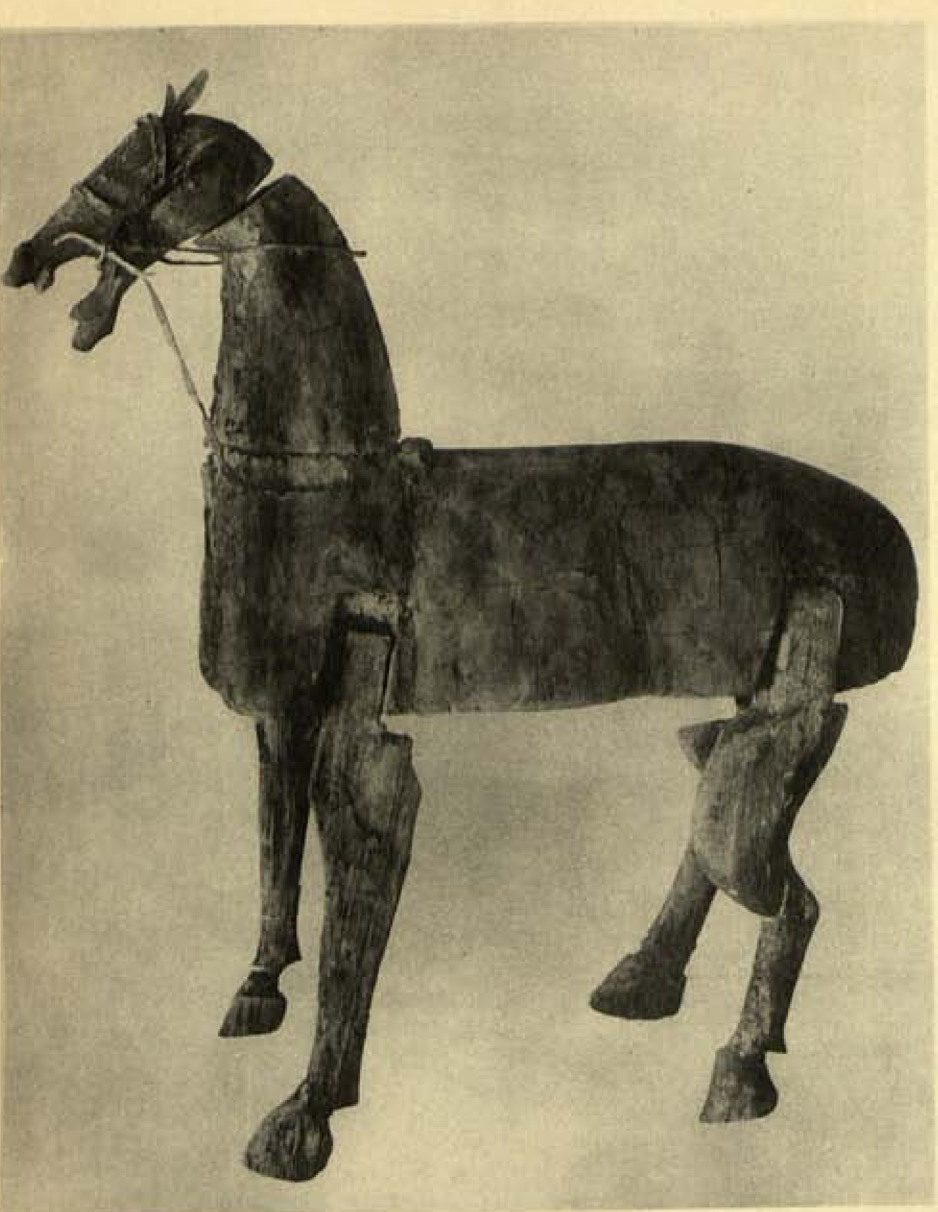
Je suis tenté, pour ma part, de donner de cette habitude une explication analogue à celle qui paraît devoir être proposée, en général, à propos des figurines humaines, animales ou autres, *ming-k'i* chinois ou *haniwa* japonais, et qui vaudrait au moins pour l'Extrême-Orient septentrional : puisqu'on croit que ces images ont remplacé, à partir d'une certaine époque, les êtres humains, les animaux et les ustensiles qu'on immolait ou brisait auparavant lors des funérailles de personnages aussi importants que l'étaient ceux en l'honneur desquels on édifiait les tumuli, — *pour libérer les âmes de ces victimes et les « envoyer » accompagner et servir celle du défunt dans l'au-delà* —, ne peut-on pas admettre que ces figurines de cheval ont été, à l'origine, des substituts des chevaux que l'on sacrifiait, anciennement, pour les mêmes motifs religieux? Cette explication générale vaudrait pour les deux séries de représentations de personnages, d'animaux et d'objets votifs qu'on a recueillies dans les tumuli de la Chine, de la Corée et du Japon sinisés, à savoir, d'une part, les représentations en bois et en argile dont il vient d'être question, et, d'autre part, des images peintes ou sculptées, qui montrent les serviteurs, les animaux même qui sont censés avoir été sacrifiés. Elle aurait également l'avantage de ne pas être en contradiction absolue avec tout ce qu'on sait du développement ultérieur de l' « art funéraire » (fresques et bas-reliefs) dans cette partie de l'Asie; mais elle aurait surtout le mérite de s'appliquer parfaitement au cas qui nous intéresse, celui du cheval.

Il semble, en effet, qu'on soit d'autant plus en droit de supposer qu'un emploi sacrificiel du cheval, — considéré, à cause de ses qualités, comme un animal particulièrement propre à conduire dans l'au-delà l'âme d'un défunt —, est à l'origine du dépôt de figurines de cheval dans les sépultures de Corée, que plusieurs faits parlent en faveur de cette hypothèse : et d'abord l'existence, lors des funérailles, du sacrifice obligatoire d'un cheval (ou d'un renne ou encore d'un chien, selon les régions) chez les Bouriates et les Yakoutes et chez d'autres populations sibériennes; c'est, disent-ils, afin de libérer l'âme du cheval *(pura)* qui doit accompagner l'âme du défunt jusqu'au séjour des morts. L'âme partie,

le corps du cheval est mangé par les participants ou bien enfoui dans la tombe. Cette coutume rituelle peut fort bien remonter à l'antiquité puisque les archéologues russes ont découvert des cadavres de chevaux dans des sépultures anciennes qui ont été fouillées dans l'Oural ainsi qu'en Sibérie. On connaît, par ailleurs, plusieurs fresques ou bas-reliefs funéraires représentant des chevaux précédés ou montés par un conducteur qui tient à la main une bannière rituelle (« bannière à âme »), cf. HAMADA K., in *Tōa-kōkogaku-kenkyū*, pp. 269 et suiv., qui renvoie à SEGALEN, *Mission archéologique en Chine*; cf. YAGI Sh., in *Manshū-kōkogaku*, p. 300 en bas, p. 301 en haut. Qui plus est, car nous sommes, à Lo-lang, en territoire coréen, un passage du *San-kouo-tche*, *Wei-tche* (Tong-yi-tchouan, § Han, k. 30, p. 9 r°, dernière colonne) dit textuellement que les peuplades Han (Coréens du Sud) qui « ne savent monter ni le cheval, ni le bœuf, s'en servent beaucoup [comme bêtes de sacrifices] pour accompagner (*song*) les morts ». Enfin, au Japon, en dehors des *haniwa* de terre cuite qui représentent des coursiers harnachés, on a signalé des chevaux sur plusieurs bas-reliefs grossiers sculptés à l'entrée de certaines tombes protohistoriques *(yoko-ana)*. Dans ce même pays, il arrive encore que des chevaux sacrés, entretenus par les temples *(jinja,)* figurent dans certaines cérémonies shintōistes (cf. aussi ASTON, *Nihongi*, II, p. 333, l. 15), mais offrir au *jinja* des chevaux peints sur des ex-voto *(ema)* de bois y est toujours chose courante. On peut n'être pas absolument convaincu par l'ensemble des faits qui viennent d'être rappelés; il est difficile, je crois, de les passer sous silence.

Il est très vraisemblable qu'il y aura lieu, lorsque la question sera mieux connue, de distinguer soigneusement les figurines proprement chinoises des sibériennes, coréennes ou sino-coréennes et japonaises. Il faudra aussi prendre grand soin de tenir compte de l'époque de ces figurines les unes par rapport aux autres. Dans le cas qui nous occupe, celui des figurines qui ont été trouvées dans la tombe n° 116, la question se complique du fait qu'on y a recueilli également des rayons de roues en bois (fig. 33, p. 62; pl. LXXXV) ainsi que des membres épars de figurines humaines en bois (fig. 32; cf. n° 5, p. 71; pl. LXXXIV), qui présupposent évidemment l'existence, dans la tombe, d'un char et de personnages (conducteurs ?). Toutefois, comme un seul char ne saurait exiger un attelage de huit chevaux (nombre indiqué dans le Rapport, p. 58), force est de trouver une autre raison d'être à toutes ces figurines de chevaux.

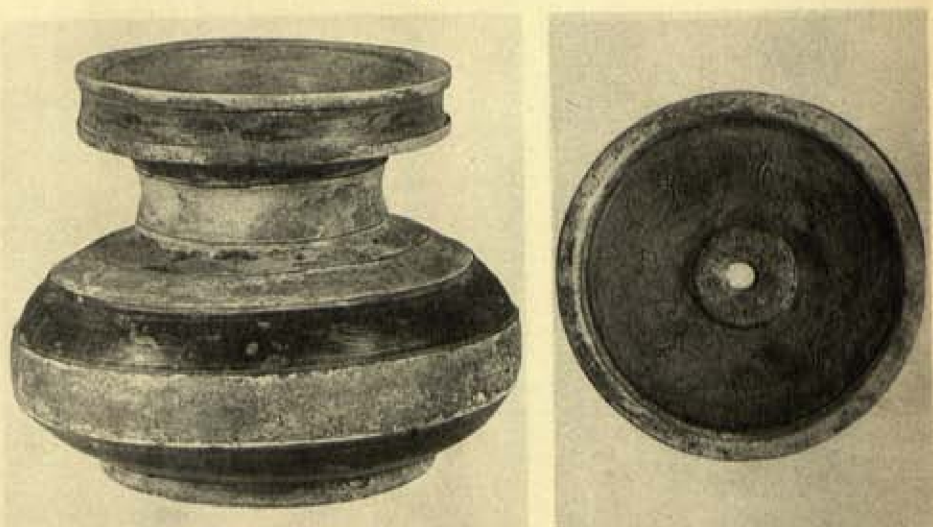
Une autre réflexion s'impose : n'est-il pas curieux, de constater la coexistence dans la même tombe, d'une part, de représentations matérielles d'un char ainsi que de personnages humains en bois, et, d'autre part, de peintures sur bois sur lesquelles apparaissent des cavaliers ? On avait trouvé, jusqu'à maintenant en Corée, des figurines de chars, de chevaux et d'hommes, en terre cuite ou en bois (cf. résumé anglais, p. 13, n° 1), et des bas-reliefs ou des fresques représentant les mêmes sujets, mais toujours séparément, et c'est la première fois, à ma connaissance, qu'on trouve les unes et les autres dans un même caveau. Cette dernière constatation prend toute sa valeur lorsqu'on sait que, pour d'autres raisons, les archéologues japonais sont d'accord pour voir dans la tombe n° 116 le produit d'une époque de transition (fin des Han postérieurs) : on pourrait admettre, en pareil cas, l'intervention d'influences autres que les chinoises, par exemple celle d'influences nettement régionales, coréennes ou tongouses, bref de civilisations dans lesquelles le sacrifice du cheval était très répandu.



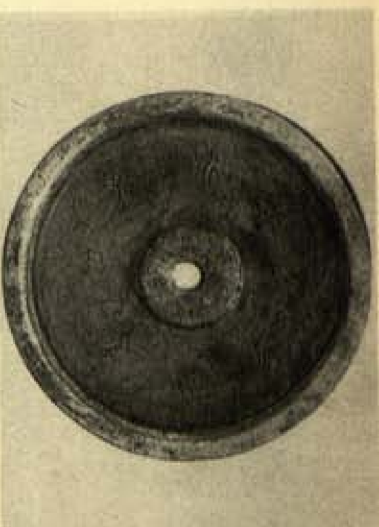
a



b



c



d

a, cheval (CR. Pl. LXXXX); *b*, souliers (CR. Pl. LXXVII); *c*, vase peint et incrusté; *d*, son couvercle (CR. Pl. LXIII).



Des trois cercueils de bois, qui étaient placés, côte à côte (pl. XII-XXV), dans le sens de la longueur (N.-S.), le premier, — le plus à l'Ouest —, était laqué en rouge, alors que les deux autres, qui se trouvaient respectivement au Centre et à l'Est, étaient laqués en noir. Mais, ici encore, le Rapport reste muet quant à la raison d'être de ces différences de couleur qui pourraient, peut-être, s'expliquer par les différences de sexe des corps ensevelis.

Le cercueil rouge, de fabrication solide et soignée, a la longueur peu commune de 2 m. 57 (pl. XIV, 1; XXXVI, 2; XXXVII; XXXVIII; XL, 1). Le mort reposait, non pas directement sur le fond du cercueil, mais sur une claie (fig. 19, p. 37), précaution connue bien qu'elle ne laisse pas d'être exceptionnelle. Il ne subsistait du squelette que quelques ossements, qui semblent avoir été ceux d'un adulte du sexe masculin; entre autres, le crâne retrouvé à l'extrémité nord du dit cercueil. On recueillit également dans ce premier sarcophage : un bonnet d'étoffe (pl. LXXIV, 1), une paire de chaussures en cuir laqué (fig. 27, p. 56; pl. LXXVIII); notre PL. L, *b* (1), plusieurs fragments de tissus, des débris d'objets de toilette, une agrafe de ceinture en argent (pl. LXXIII) ainsi qu'un fragment de couteau à étui laqué (pl. LXXVI, 2).

Le cercueil du milieu (pl. XXXVI, 3; XXXVII, 2; XXXIX, 1; XL, 2) contenait : un restant de chignon (pl. LXXVI) dans lequel restaient fichées des épingles à cheveux doubles en argent, en bambou ou en écaille (pl. LXXV) et de forme semblable à celle des épingles que l'on voit dans la coiffure des personnages féminins qui sont représentés sur les bas-reliefs et les fresques des tombes (cf. plus loin p. 155, l. 4-5), un fragment d'ornement de tête, qui est probablement un peigne en forme de demi-lune (fig. 26 et pl. LXXIV), ainsi qu'une bague en or (pl. LXXIII, nº 32) et quelques monnaies chinoises (pl. LXXVIII et fig. 28) qui fournirent des indications précieuses quant à la date approximative du tombeau. Du squelette, on ne trouva qu'une seule dent, mais on suppose, d'après les restes énumérés ci-dessus, qu'il devait être celui d'une femme.

Le dernier cercueil était de dimensions plus réduites que les cercueils précédents; il en différait aussi par la forme, surtout par celle du couvercle, qui n'était pas placé à plat mais incliné (pl. XL, en bas; XXXVII, à droite; XXXIX, en haut et à gauche, bien que la légende indique, probablement par erreur, qu'il s'agit du cercueil nº 2). Ce troisième cercueil devait contenir, comme le second, les restes d'une femme, mais, en fait, il ne renfermait plus aucun reste humain, et cette déduction repose uniquement sur la présence, à l'intérieur, d'un chignon, de bagues et de bracelets d'argent (pl. LXXIII) ainsi que d'une paire de chaussures de pointure inférieure à celle des souliers qui ont été trouvés dans le cercueil nº 1.

Comme on a pu s'en rendre compte, la chambre funéraire ne contenait aucun

(1) Le numérotage des cercueils sur les planches et dans les légendes ne me semble pas concorder : ainsi, sur la PL. LXXVII, les chaussures sont indiquées comme provenant du cercueil Nº 2 alors qu'elles sont données ailleurs comme découvertes dans les cercueils Nºs 1 et 3; cf. le tableau explicatif, pp. 39-40 du texte japonais; aussi p. 6 du résumé en anglais.

vestige digne de mention à l'exception des cercueils et des figurines de bois, avec cette réserve que ces dernières peuvent fort bien y avoir été entraînées par les eaux d'infiltration. Cette pauvreté s'explique uniquement par le fait que la chambre antérieure, qui servait de salle d'exposition pour les offrandes et les objets destinés aux morts, abritait seule le mobilier funéraire (cf. pl. XX, XXIV et le plan de répartition sur la pl. XXV, à gauche).

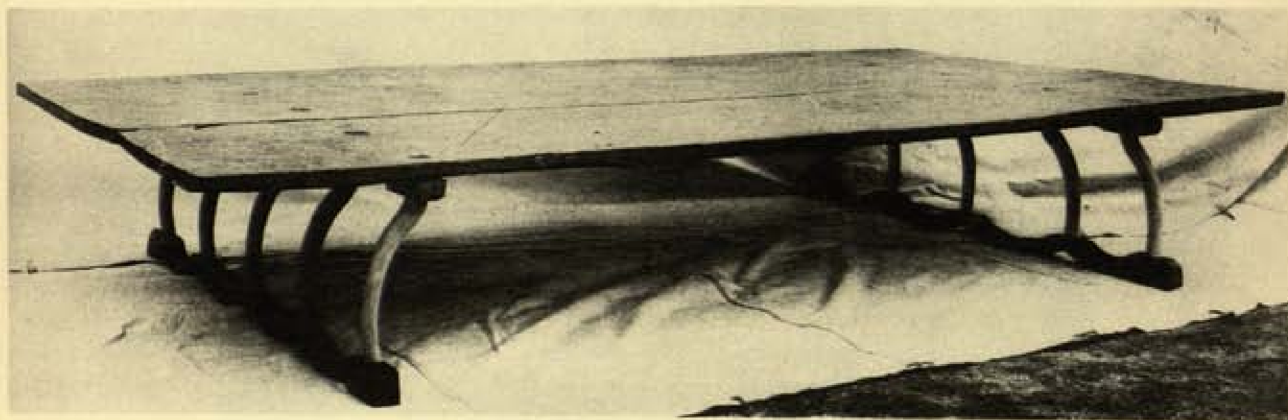
Ce mobilier était particulièrement varié : il consistait surtout en objets de bois, laqués et décorés avec goût, au nombre desquels on notera d'abord la présence de tables basses, à pieds droits, et richement ornées de dessins polychromes (pl. LXVIII-LXX ; PL. LI) qui montrent, sur un fond rouge coupé de lignes noires, des « flammes » et des animaux curieusement stylisés ainsi qu'un motif, en forme de virgule à tête enroulée, très caractéristique des laques de l'époque.

Un second modèle est représenté par une table rectangulaire, longue et basse, également laquée et décorée, qui, au lieu de tenir sur quatre pieds droits, est montée, à chacune de ses extrémités, sur cinq pieds courbés. Ces derniers sont chevillés à leur base dans une barre transversale qui repose, elle, sur le plancher (cf. une reconstitution, pl. LXXI). Ce deuxième modèle de table allongée est loin d'être inconnu puisqu'il a été découvert dans d'autres tombeaux de la région de Lo-lang, mais on ne saurait mettre en doute son origine chinoise : il a été signalé sur les bas-reliefs de la tombe dite de Tchou Wei, au Chan-tong ; également sur les fresques d'une tombe dallée, de la région de Leao-yang, qui a été transportée et reconstruite au Musée de Port-Arthur, ainsi que, sur le fameux *Niu-che-tchen* attribué à Kou K'ai-tche (fig. 25, p. 52 ; cf. une reproduction meilleure in WALEY, *Introduction to the Study of Chinese Painting*, pl. V, en appendice). Ces documents montrent qu'on plaçait ce genre de tables à l'extérieur des chambres à baldaquin ou à volets de fermeture, en avant et presqu'au niveau du plancher de ces chambres, de façon à ménager comme une plate-forme avancée sur laquelle les serviteurs pouvaient disposer les plateaux chargés de mets et les coupes qu'ils apportaient des communs.

Signalons encore, parmi les objets en bois laqué, de belles coupes à oreilles, des assiettes dont une portait un caractère *wang* qu'on suppose avoir désigné une famille Wang fixée à Lo-lang (pl. LXIV-LXVII), une écritoire, qu'on a pu reconstituer (fig. 21 ; pl. XXI. LVI), ainsi qu'un « scroll-holder » (pl. LVIII-LIX) ; ces deux derniers objets étaient laqués et décorés de motifs en forme de nuages et de dragons comme le sont la plupart des laques en provenance de Lo-lang (pl. LIV, LVII). Outre ces objets, on recueillit des coffrets laqués (pl. LI-LV, LX-LXI), à couvercle mobile, dont l'un portait un ornement de bronze doré d'un type connu (pl. LXII, à gauche ; cf. plus loin, p. 151, l. 38), un pot, laqué et décoré (pl. LXIII et fig. 23 ; PL. L, *c*), muni d'un couvercle rond qui est percé d'un petit trou en son centre, un miroir Han (pl. LXXVIII) ainsi qu'une tablette en bois qui porte une inscription. On a tout lieu de croire, d'après le déchiffrement proposé (p. 58), que cette tablette accompagnait une offrande de tissu de soie faite par un *tch'eng* au défunt qui pourrait avoir eu, lui, le rang immédiatement supérieur, celui de *ling*, c'est-à-dire de sous-préfet d'un des districts de la Commanderie de Lo-lang (cf. pl. LXXIX ; plus loin p. 156, l. 19).

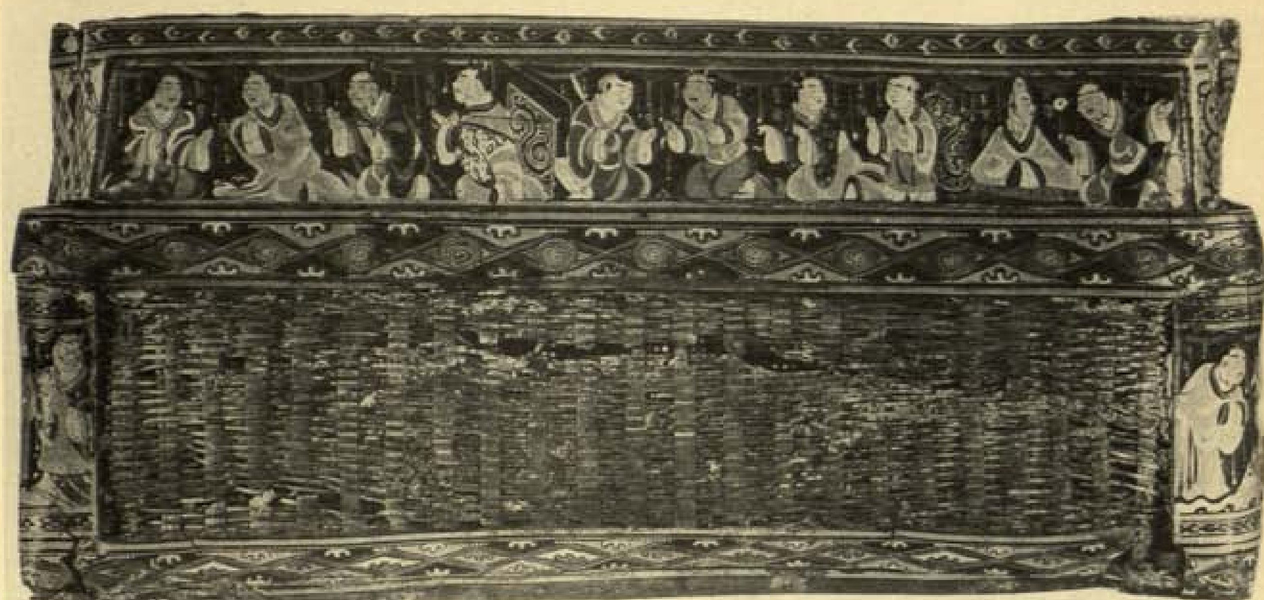
Dans l'état primitif, tous ces objets devaient être exposés les uns sur les tables,

a



b

a, détail de la décoration d'une table de laque. Dessins noirs sur fond rouge (CR. Pl. LXVIII); *b*, table (CR. Pl. LXXI).



a



b

a, un grand côté du panier; *b*, un petit côté du panier.

les autres sur les étagères qui garnissaient l'antichambre. Il a été dit ci-dessus que la paroi ouest, qui était libre d'étagères (cf. ci-dessus p. 144, en bas), présentait des traces de peintures en noir et en rouge. Ces vestiges de peintures n'offrent plus de valeur artistique, quoique l'original semble n'avoir point manqué d'habilité dans l'exécution; ils présentent, par contre, l'énorme intérêt d'être le plus ancien témoignage de peinture sur bois actuellement conservé en Extrême-Orient. Quant au sujet, — chevaux et cavaliers —, qui deviendra si fréquent sur les fresques des tombes d'âge postérieur (tombes de Kao-kiu-li des IV-VIe siècles), ces vestiges prouvent qu'il commença à être traité au moins un ou deux siècles auparavant.



Mais la trouvaille sensationnelle, unique jusqu'à maintenant, fut celle du « panier peint » (Frontispice A; PL. LII-LV); elle surpasse tellement les autres pièces en valeur artistique et en intérêt documentaire que c'est d'elle que la tombe 116 a tiré son nouveau nom de *Saikyō-zuka* (Tumulus du Panier peint).

A proprement parler, il s'agit moins d'un panier que d'une boîte rectangulaire à couvercle. Plus exactement, l'impression première est celle d'une de ces valises qui sont composées d'une partie supérieure (couvercle) et d'une partie inférieure (corps), de bambou ou de rotin tressé, qui s'emboîtent l'une sur l'autre à la manière des *kōri* japonais. Mais avec la différence notable que le corps dudit panier (pl. XLIII-L) offre, vers le premier tiers supérieur de sa hauteur, un rebord d'emboîtage de six centimètres de haut (PL. LII, b) qui empêche le couvercle de glisser plus bas après qu'il a été mis en place (fig. 20; pl. XLI-XLII-XLV-XLVII.)

Les dimensions sont approximativement les suivantes :

1° Hauteur du panier fermé : 21 cm. 5.

2° Hauteur du couvercle seul : 9 cm. 5.

3° Longueur du couvercle : 39 cm.

4° Largeur du couvercle : 18 cm.

5° Hauteur du corps du panier seul : 18 cm.

6° Hauteur apparente du corps seul (le couvercle étant en place) : 12 cm.

Le couvercle se compose d'une armature extérieure et d'une « doublure ». L'armature, qui est rigide, comprend une trame, faite de longues lamelles de bambou minces et étroites, et une chaîne, qui est formée, elle, par des montants en bambou, simples ou doubles et beaucoup plus robustes. De plus, les bords supérieurs et inférieurs des côtés ainsi que les faces d'angle de ce couvercle sont laqués, si bien qu'ils tendent comme un cadre robuste autour des parties centrales où le bambou clayonné reste apparent. Le dessus du couvercle est traversé, en son milieu et dans toute sa longueur, par une bande de laque assez large (4 cm. sur 32 cm. de long) sur laquelle s'applique une « ferrure » de bronze doré. Cette « ferrure » rappelle par la forme celle qui orne le couvercle d'un des coffrets trouvés dans l'antichambre (cf. ci-dessus, p. 150, l. 36). Quant à la doublure du couvercle (pl. L, en haut), elle présente un travail très soigné de souples lamelles de bambou croisées en marqueterie.

Le corps de la boîte est de fabrication similaire à celle du couvercle. Un cadre

de laque en renforce les quatre faces qui restent seules apparentes lorsque le couvercle est en place. Pour ce qui est du cadre, il est formé par une première bande supérieure, horizontale, — elle borde le corps sur les quatre côtés et immédiatement au-dessous du rebord d'emboîtage —, par une bordure inférieure, également horizontale, qui longe le bas du panier parallèlement à la première, et par des bandes de laque verticales, écartées de quelques centimètres l'une de l'autre, qui joignent entre elles, aux angles, les deux bordures horizontales. Comme dans le cas du couvercle, le clayonné de bambou reste visible à l'intérieur du cadre ainsi constitué, au moins sur les quatre faces latérales, mais probablement aussi sur la face extérieure du fond du panier quoiqu'aucune reproduction ne permette de s'en rendre compte. Les surfaces extérieures du rebord d'emboîtage ne présentent, au contraire, aucune partie en creux : elles sont enduites d'une couche de laque qui recouvre entièrement l'armature en bambou et vient déborder à l'intérieur, sur la doublure du corps du panier, où elle forme une bordure (pl. L. bas; PL. LIII, *b*).

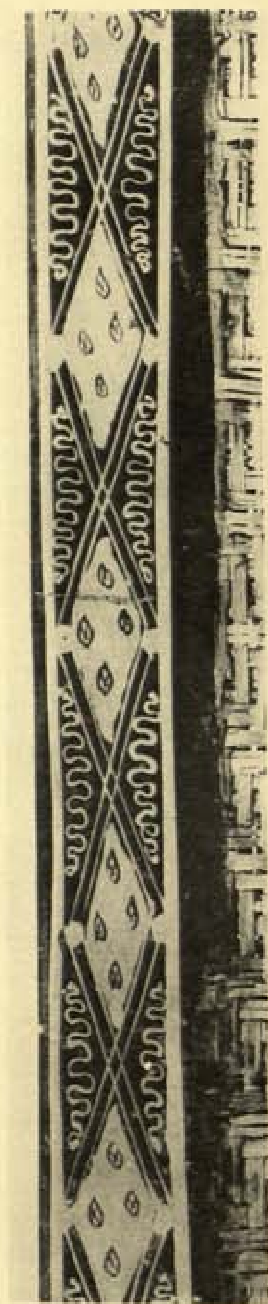
On ne saurait passer sous silence l'intérêt que présente le panier du point de vue de la technique; son exécution est parfaite et on ne ferait guère mieux de nos jours, mais il faut avouer que cet intérêt est peu de chose par rapport à la valeur esthétique et documentaire des motifs décoratifs et, surtout, des peintures qui ornent les parties laqueés du couvercle et du corps. En fait, et il convient d'insister sur ce point, ces dernières, véritables tableautins d'une originalité naïve, sont les plus anciennes peintures connues dans cette partie de l'Asie et elles témoignent de l'existence dans la Chine des Han d'un art de la laque et d'un art pictural qui étaient restés insoupçonnés jusqu'à maintenant.

Parmi les motifs stylisés, il en est qui ont leurs prototypes sur les bas-reliefs des chambrettes funéraires des Han (cf. CHAVANNES, *Mission dans la Chine septentrionale*, Tome I, pp. 194 sqq.); d'autres, au contraire, sont entièrement nouveaux, mais, dans l'ensemble, ils révèlent tous une habilité plus grande de leurs auteurs, artisans de l'époque des Han postérieurs, par rapport aux décorateurs Han.

Ces stylisations sont inscrites soit entre les lignes rouges parallèles qui délimitent les bandes horizontales de laque, soit dans des cartouches réservés à cet effet. Un premier motif (pl. XLI et XLVII) montre des spires emmêlées, qui ressortent en noir sur un fond retouché en rouge. Un autre consiste en une succesion de petits losanges noirs rayés de traits rouges. Ces motifs sont répartis à raison d'un dans chacun des quatre cartouches rectangulaires qui occupent les angles du dessus du couvercle, de telle sorte qu'un motif de spires répond, en diagonale, à un autre motif de spires, tandis que des motifs de losanges s'opposent à chacun des deux autres angles.

Les bandes horizontales, qui, en haut et en bas, font le tour des faces latérales du couvercle, présentent des décorations différentes (pl. XLII; aussi pl.. XLV, en haut) : la bande supérieure offre une série de losanges centraux, d'un blanc jaunâtre, qui sont flanqués, en quinconce, de demi-losanges rouges et noirs. Des spirales, dans lesquelles les archéologues voient des stylisations de dragons enroulés, sont inscrites dans les losanges alors que chacun des demi-losanges contient un « dessin en forme de nuage » opposé, par ses trois cornes, au dessin identique, bien que de couleur différente, qui est inscrit dans le demi-losange correspondant (pl. XLVI, en haut). La bande inférieure est constituée également par des losanges et des demi-losanges répartis en quinconce, mais les premiers et les seconds ne renferment plus qu'un motif unique : le

a



b

a, l'autre grand côté du panier; *b*, partie du décor de la bordure intérieure.

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI.
Acc. No.
Date.
Call No.

« dessin en forme de nuage ». Toutefois, si ces « nuages » continuent à s'opposer uniformément, par leurs cornes, dans les demi-losanges, il n'en est plus de même dans les losanges centraux où elles sont tournées alternativement vers le haut puis vers le bas. Cette disposition, ainsi que les effets de couleurs, ont l'avantage d'introduire un peu de variété dans l'ensemble qui risquait d'être monotone.

Le corps du panier est bordé, nous l'avons dit, au-dessous du rebord d'emboîtage, d'une bande horizontale supérieure et d'une bande inférieure parallèle à la première. Le décorateur s'est contenté de reproduire sur celles-ci les motifs qui ornent chacune des bandes correspondantes du couvercle. Par contre, une bande horizontale, qui suit, à l'extérieur, le rebord supérieur du rentrant d'emboîtage présente une décoration entièrement différente puisqu'elle consiste en une succession de « palmettes » (pl. XLIII) réparties de part et d'autre d'une mince ligne sineuse qui se détache en rouge sur le fond noir. Quant à la bordure qui longe à l'intérieur le bord supérieur de ce même rentrant d'emboîtage (pl. L, en bas), elle est décorée, elle, de losanges centraux, dans chacun desquels sont inscrits quatre « noyaux », ainsi que de demi-losanges où figure, à raison d'une par demi-losange, une « corde » ondulée qui n'est pas forcément une liane stylisée. Des motifs de spires opposés en diagonale et des décorations en damier, également opposées en diagonale, réapparaissent sur les cartouches verticaux qui sont à chacune des faces d'angle de ce rebord d'emboîtage.

Mais l'attention est attirée surtout par les peintures; elles couvrent celles des surfaces laquées qui ne sont point décorées d'un motif stylisé.

On les rencontre, d'abord, sur la bande transversale du couvercle, de part et d'autre de la « ferrure » centrale; puis, sur la bande qui sert de cadre à ce même dessus de couvercle; enfin, à chacun des angles latéraux. Les quatre faces laquées du rebord d'emboîtage sont également ornées de peintures et il en est de même des quatre faces d'angle du corps du panier.

Toutes ces peintures représentent des personnages, mais ceux-ci sont de taille plus ou moins réduite selon que le cartouche rectangulaire, dans lequel ils sont dessinés, est plus ou moins haut et long. Ainsi, la bande qui borde le dessus du couvercle, est si étroite (2 cm. 5) qu'elle ne saurait contenir que des miniatures. Les sujets qui sont peints sur les faces du rebord d'emboîtage, sont déjà plus grands (4 cm. 5), mais, là encore, l'artiste a dû se contenter de les peindre accroupis, — sauf dans le cas d'un enfant —, et c'est seulement aux faces d'angle du corps du panier (7 cm. 5) qu'il a pu les représenter en pied.

Les sujets les plus réduits n'en sont pas pour cela dessinés avec moins d'habileté : ils reproduisent seulement en petit la disposition générale des scènes qui ornent les surfaces plus étendues. Le visage de chacun des personnages rappelle un peu trop celui du voisin, mais, ici encore, l'artiste a su éviter la monotonie en répartissant ses homoncules en plusieurs groupes qui comportent chacun une figure centrale de part et d'autre de laquelle sont placés des auditeurs ou des interlocuteurs. Les couleurs dominantes restent le noir, qui forme le fond, le rouge et le blanc, mais on a employé aussi le vert et le marron (pl. XLI, XLVII).

Des inscriptions en caractères ont permis d'identifier trois sur six des personnages qui figurent sur la bande transversale du couvercle : à une des extrémités de la « ferrure »

ornementale, on trouve l'Empereur Jaune *Houang Ti*, cher aux taoïstes à partir de l'époque des Han (cf. TSUDA S., *Dōka no shisō to sono kaiten*, pp. 537 sqq). Il est représenté en train de converser avec deux femmes dont l'une, tout à fait à gauche, est qualifiée de *chen-niu* (déesse). Des trois personnages qui sont à l'autre extrémité de la « ferrure », un seul est visible, très nettement même, malheureusement il n'a pu être identifié faute d'inscription correspondante, et il en a été de même des quatre couples qui sont représentés, de façon si vivante, sur chacune des quatre faces d'angle du couvercle (pl. XLIX, partie droite du dépliant).

Nous sommes plus heureux pour ceux des personnages qui figurent sur le rebord d'emboîtage ainsi qu'aux faces d'angle du corps du panier. En effet, à quelques exceptions près, un nom a été indiqué pour chacun d'eux en caractères chinois de main courante; si bien qu'une identification aurait dû être possible, en principe, chaque fois que les caractères d'écriture n'ont pas été effacés ou rendus difficiles à lire par l'action des agents destructeurs. Mais, en réalité, on n'a réussi à identifier de façon certaine que quelques personnages célèbres, et l'absence de documents nous laisse dans l'ignorance totale quant à la raison d'être de plusieurs autres dont on a pourtant réussi à lire les noms. Un appendice, en chinois, de M. Yoshikawa K. complète utilement les maigres renseignements du Rapport (texte japonais, p. 43) et du résumé en anglais (pp. 7-8), il est pourtant regrettable que le nom de Chavannes n'apparaisse nulle part dans le volume alors que ce sinologue a tant contribué à faire mieux connaître les scènes qui sont traitées sur les sculptures des chambrettes funéraires chinoises à l'époque des Han, et dont plusieurs sont justement reproduites sur le « panier ». Une référence à ses ouvrages s'imposait dans le résumé en anglais qui est destiné, lui, au lecteur occidental.

Les peintures les plus intéressantes sont, de beaucoup, celles qui ornent le rebord d'emboîtage. Des deux grands côtés, le premier montre une série de dix personnes (pl. XLIV; cf. l'agrandissement pl. XLVIII en haut) qui sont accroupies sous un dais à pendeloques. Mais un coup d'œil suffit pour distinguer, dans cette série, trois groupes distincts; l'artiste a du reste pris soin de les séparer l'un de l'autre par un écran orné d'une sorte de double spirale stylisée, en forme d'S inversée, qui ressemble assez au motif en spirale auquel il a été fait illusion ci-dessus. Pour ce qui est de la disposition générale des personnages sous un dais, on peut affirmer qu'elle rappelle de façon assez précise celle qui a été adoptée par les sculpteurs ou les peintres dans les bas-reliefs des chambres funéraires chinoises (Tombe de Tchou Wei) et qu'on retrouve sur certaines fresques d'époque plus tardive (Tombe dallée de Leao-yang du Musée de Port Arthur).

Des deux figures qui se font face, le personnage barbu, celui qui est tout à fait à droite, représente Ting Lan, le « fils pieux » (cf. CHAVANNES, *Mission dans la Chine septentrionale*, I, p. 143; aussi *Konjaku-monogatari*, IX, 3). La tradition veut qu'il ait conçu un désespoir tel à la mort de sa mère qu'il fit de celle-ci une statue en bois et servit cette dernière comme il avait coutume de servir sa mère vivante. Le nom du personnage à bonnet auquel Ting Lan s'adresse, est interprété comme désignant la "mère"; on lit : *mou-tche-jen*, mais M. Yoshikawa a proposé une lecture *mou-tchang-jen* qui semble plus claire et dans laquelle *tchang-jen*, appellation honorifique réservée aux ascendants âgés, s'appliquerait à la (mère de) bois *(mou)* de Ting Lan. Chavannes a

admis que ce « fils pieux » peut avoir vécu durant la première moitié du Ier siècle p. C.

Le deuxième groupe compte quatre personnes. C'est d'abord, de droite à gauche, le «petit-fils pieux», qui est représenté debout et coiffé à la manière des garçonnets. Devant lui, se trouvent sa mère, l' «épouse pieuse», reconnaissable à la double rangée d'épingles de sa coiffure à chignon, puis Li Chan ainsi qu'un certain Chan Ta-kia. Li Chan, qui rentre plutôt dans la catégorie des vassaux fidèles, est honoré pour avoir sauvé son jeune maître, seul survivant de la famille Li (cf. CHAVANNES, *op. c.*, p. 147), et l'avoir élevé jusqu'à ce qu'il fût en âge de reprendre possession de ses biens et d'assurer, lui-même, le culte de ses ancêtres. *Ta-kia* serait le seigneur, du moins pour M. Yoshikawa qui interprète ce terme comme une appellation honorifique mise dans la bouche du vassal (Li Chan) s'adressant à son seigneur. J'avoue que ces identifications, qui ne tiennent compte ni de la présence d'une épouse, ni de celle d'un petit-fils, ne m'ont pas paru très satisfaisantes, mais il est fort possible que l'artiste se soit inspiré d'une version de la légende de Li Chan différente de celle que nous connaissons.

Les trois premiers personnages du dernier groupe sont : un assistant, un envoyé et son suivant; pour ce qui est du quatrième : *Tcheng Tchen*, M. Yoshikawa veut y voir un Tcheng Tseu-tchen qui vivait au temps de l'empereur Tch'eng des Ts'ien Han (cf. *Ts'ien Han chou*, k. 72, Wang kong Leang-kong-pao tchouan [Wang Ki], p. 1 v°, c. 1 sqq.) et passe pour avoir pratiqué le Tao. La scène représenterait Tcheng en train de décliner les avances de l'envoyé du général Wang Fong. L'absence du caractère *Tseu*, c'est-à-dire du premier des deux idéogrammes du surnom *(tseu)* de Tcheng (Tseu-tchen) dans la graphie qui est portée sur le « panier », n'est pas en faveur de cette identification mais elle ne saurait constituer une objection catégorique.

Le second grand côté du rebord d'emboîtage (pl. XLIII; pl. XLVIII, en bas) montre, lui aussi, dix personnages, mais ceux-ci ne forment plus que deux groupes : un groupe de trois, et, à gauche de la pendeloque en forme de disque troué, un autre groupe de sept personnes qui sont toutes représentées accroupies, les jambes repliées sous les cuisses, dans cette position rituelle qui est encore celle des Japonais, et qui s'oppose en général, en Extrême-Orient, à la façon de s'asseoir « en tailleur » qui est considérée, elle, comme vulgaire.

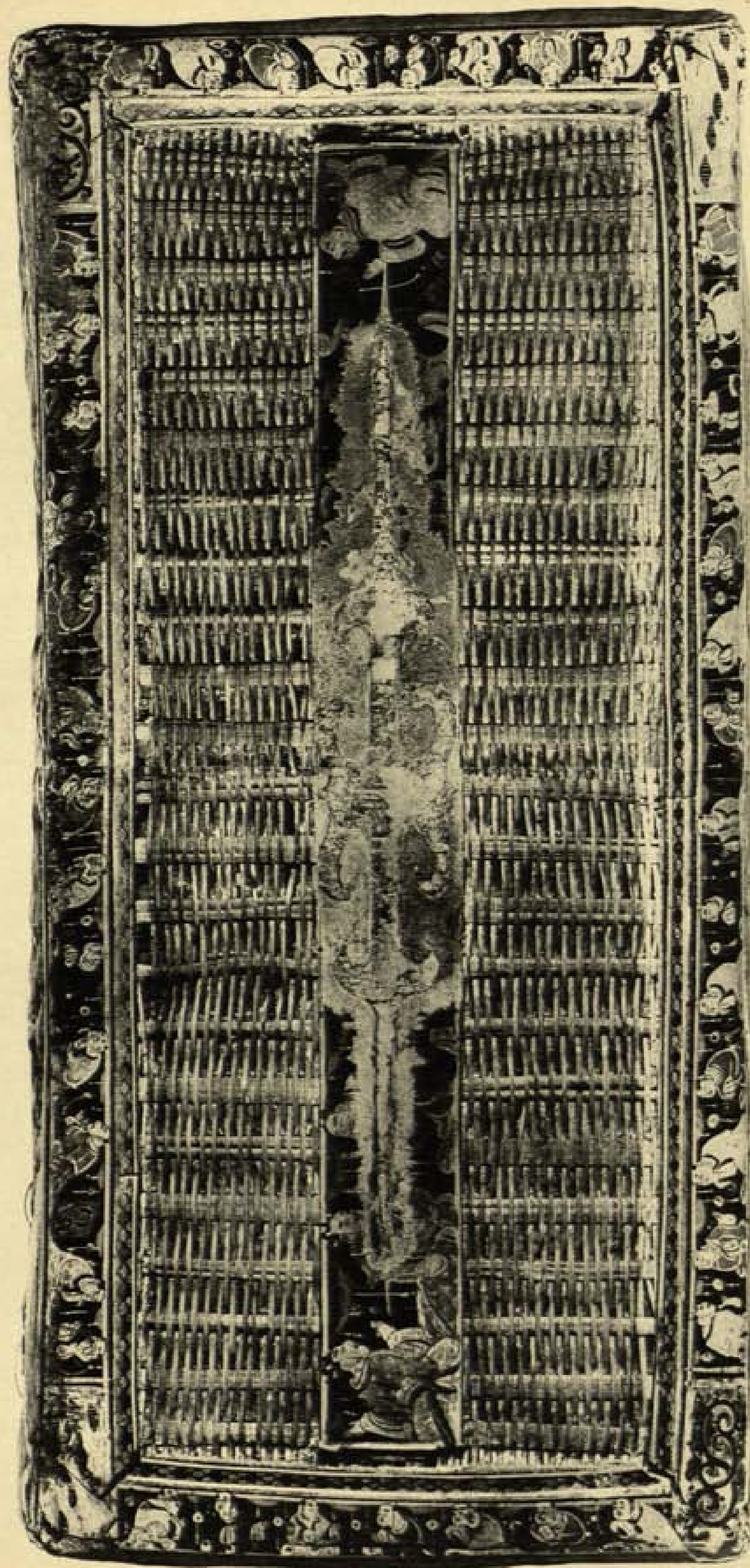
Le premier groupe a été reconnu sans aucune difficulté : une « épouse pieuse » dont le vêtement de dessus est identique à celui de l'épouse qui figure sur la seconde des trois scènes précédentes, est représentée en train de seconder son mari, le « fils pieux » (Hing) K'iu, qui alla jusqu'à gaver son vieux père devenu incapable de porter ses aliments à sa bouche (cf. CHAVANNES, *op. cit.*, pp. 145 et 182). Le troisième personnage à gauche, pour lequel aucun nom n'est indiqué, est évidemment le père de Hing K'iu. L'absence du nom de ce personnage me semble digne de remarque : elle montre à quel point ces légendes devaient être populaires à l'époque des Han postérieurs.

Sur le deuxième groupe, trois personnages accroupis font face à gauche vers un personnage central nommé Ling Lao (ou Ling-tchö ?). D'après M. Yoshikawa, ce « vieux Ling » est accompagné de trois femmes, à savoir : son épouse Ling-fou, sa fille Ling-niu, puis une suivante *(tsing-leang ?)*, reconnaissables chacune à son chignon ainsi qu'à ce que je suppose être des ornements d'oreille. Ling aurait pour interlocuteur

« T'ang le père » et le fils de celui-ci, Wei T'ang. La tradition veut que ce dernier, qui est mentionné parmi les « fils pieux » du *Hiao-tseu-tchouan*, ait perdu de bonne heure sa mère et ait vécu seul avec un père déjà très âgé. Or, il arriva qu'un jeune homme injuria T'ang le père et s'empara d'un sabre et d'une hallebarde auxquels le vieillard tenait beaucoup; tout cela sans que Wei T'ang, trop jeune, ait pu s'y opposer. Wei attendit patiemment l'heure de la revanche, et, une fois en âge, il attaqua l'offenseur, lui coupa la tête et alla la déposer sur la tombe paternelle en demandant pardon de l'injure soufferte. M. Yoshikawa fait remarquer que Wei T'ang est appelé Wei Yang sur une des sculptures de la chambre funéraire de Wou Leang, ce qui est une erreur. De plus, d'après lui, l'assistant, c'est-à-dire celui des trois personnages du groupe T'ang qui est le plus à droite, tiendrait dans sa main une lame de sabre. J'avoue que cette précision me paraît d'autant plus douteuse que le même personnage se retrouve dans une attitude identique sur la scène de Tcheng Tchen ainsi que sur une autre dont il sera question ci-dessous (pl. XLVIII au milieu et à gauche), et que, dans ces deux cas, rien n'autorise à penser qu'il tienne une arme. Je ne voudrais pas laisser croire que l'identification générale suggérée par M. Yoshikawa est invraisemblable, je suis pourtant forcé de relever également contre elle le fait qu'elle ne tient aucun compte de la présence du groupe Ling. S'agit-il d'un sous-préfet et de sa famille, ou d'un personnage de nom Ling ayant joué un rôle dans un épisode de la vie de Wei T'ang qui se serait déroulé du vivant même du père ? J'ai bien peur qu'il soit difficile de faire la lumière sur ce point.

Examinons maintenant les petits côtés du rebord d'emboîtage dont chacun paraît ne présenter qu'une seule scène à cinq personnages.

Une première scène (pl. XLVI et XVLIII, au milieu et à gauche) a été laissée sans explication par M. Yoshikawa bien que le déchiffrement des noms des personnages ne semble faire aucune difficulté : de droite à gauche, un assistant, un suivant et un envoyé, — (des personnages identiques figurent dans la scène de Tcheng Tchen; pl. XLVIII, en haut et à gauche) —, semblent écouter, dans une attitude rituelle, l'entretien des deux derniers personnages qui seraient, dans l'ordre, un Empereur de nom Tcheou et un certain Po Yi. En vérité, on peut se demander si M. Yoshikawa n'a pas fait preuve d'une prudence trop grande, — car il est impossible qu'il n'y ait pas songé —, en ne voulant pas voir dans le premier personnage, l'empereur Tcheou des Yin, appelé aussi Sin le Tyran, celui-là même dont le vainqueur Fa, fils de l'ancêtre fondateur de la dynastie des des Tcheou, devint le roi Wou, et, dans le deuxième, le sage Po Yi qui est connu comme un des parangons de la piété filiale et de la fidélité vassalitique de la Chine antique ? En effet, si ce Po Yi n'a jamais été, à en croire les Annales officielles, en relations directes avec Tcheou-ti lui-même, il ne faut pas oublier qu'il était son contemporain puisqu'il joua un rôle important lors de la lutte décisive qui mit aux prises le dernier des Yin avec les ancêtres de la dynastie des Tcheou (cf. *Che-ki*, Po Yi lie-tchouan; aussi CHAVANNES, *Mém. Hist.*, I, pp. 199 et suiv., p. 217; IV, p. 451 et les renvois en note; WIEGER, *Textes historiques*, I, pp. 91 et 99). Ainsi, sans exclure la possibilité de l'existence d'une tradition oubliée qui aurait opposé le Sage Po Yi à Sin le Tyran (Tcheou-ti), il n'est pas absurde de penser que le peintre du panier a pu s'inspirer d'une version différente, ou corrompue, datant de l'époque des Han, version selon



Le couvercle du panier.

laquelle Po Yi aurait réprimandé non seulement l'usurpateur Fa, mais aussi l'adversaire, le cruel empereur des Yin. Bref, l'absence de textes probants ne suffirait pas à écarter comme inadmissible toute tentative de rapprochement entre le Po Yi du *Che-ki* et le Po Yi du panier. On devrait être d'autant plus prudent qu'il y a d'autres raisons pour se rallier à cette identification, mais il faut pour les comprendre avoir examiné au préalable la scène qui est représentée sur le deuxième petit côté du rebord d'emboîtage (voir p. 16).

D'après M. Yoshikawa, le premier personnage à droite (pl. XLV; XLVIII, à droite et au milieu) est l'empereur Hiao-houei des Ts'ien-Han. La deuxième inscription, toujours en partant de la droite, doit être lue *Nan-chan Sseu Hao*; elle désignerait les « Quatre Vieillards de la Montagne du Sud ». Quant à la troisième, il faudrait la couper en deux et lire séparément *Lieou-li* et *Houang-kong*. Je n'ai pas cru devoir rappeler ci-dessus l'épisode de la rencontre de Po Yi et de Chou Ts'i avec Fa (Wou-wang) au moment du départ en guerre de ce dernier contre Tcheou-ti; le passage est trop connu et aurait allongé inutilement l'exposé. Il n'en est pas de même pour les *Sseu Hao* au sujet desquels quelques éclaircissements ne sont peut-être pas superflus.

On désignait sous ce nom (cf. *Che-ki*, k. 55, Lieou-heou che-kia, p. 4 v°; aussi *Ts'eu-yuan*, sub verbo *Sseu Hao*; WIEGER, *op.* c., I, pp. 369-370) quatre vieillards à cheveux et sourcils blancs qui, s'étant retirés dans la montagne Chang à l'époque des empereurs Ts'in dont ils désapprouvaient la conduite, revinrent apporter leurs conseils à Kao-tsou des Han sur l'invitation du marquis de Lieou-heou Tchang Leang. Ces quatre mystérieux vieillards se seraient appelés respectivement : Tong-yuan-kong, K'i-li-ki, Hia-houang-kong et Kiao-li sien-cheng, et auraient contribué à assurer la succession au trône du fils de l'impératrice Lu, c'est-à-dire du futur Hiao-houei qui figure justement sur la scène du panier. Sans entrer dans le détail, disons que M. Yoshikawa voit dans *Lieou-li* une forme incorrecte du nom de Maître *Kiao-li*, et dans *Houang-kong* le nom correct du « Duc Jaune (de Hia) » (*Hia*) *Houang-kong* ainsi appelé parce qu'il vivait à Hia-li. Mais il aurait pu rappeler qu'il existe pour *Kiao-li* une variante *Lou-li* (cf. *Ts'eu-yuan*) qui est assez près de *Lieou-li* pour avoir rendu possible une confusion.

De même que dans le cas précédent, on ne comprend pas d'abord pourquoi l'empereur Hiao-houei figure dans une scène où apparaissent les *Sseu Hao*; pourtant, à bien y réfléchir, il n'est pas certain qu'il faille condamner l'identification proposée par M. Yoshikawa sur la simple absence de tout texte et de toute tradition précis mettant en relations personnelles les mystérieux vieillards et le jeune empereur, qui pouvait n'être alors que prince héritier; l'identification en question m'apparaît, au contraire, comme susceptible de contenir une large part de vraisemblance, et, si un reproche doit être adressé à l'auteur, c'est plutôt celui de n'avoir pas assez mis en évidence toutes les raisons qu'on a de la retenir en l'absence d'une plus satisfaisante.

Il eut d'abord été nécessaire de mettre mieux en lumière le côté taoïste de la légende : non seulement Maître Kiao-li et Houang-kong sont des titres de *tao-che*, mais encore on sait que Tchang Leang, qui avait été mis, lui-même, à l'épreuve par un mystérieux vieillard après sa fuite de son pays natal, Han, conquis par Ts'in, passe à la fois pour avoir pratiqué en personne le Tao, au moins pendant la dizaine d'années

qui précéda sa mort (189 ou 187 a. C.), — c'est-à-dire justement sous le règne de l'empereur Hiao-houei (194-188) —, et pour être l'ancêtre de ces pontifes du taoïsme qui ont nom de Maîtres célestes. On aurait dû montrer également que si le décorateur du panier, que les archéologues s'accordent à faire vivre vers la fin du IIe siècle p. C. sinon au début du IIIe, donc à l'époque des Han postérieurs, a connu les légendes pieuses ou mythiques qui ont été utilisées par ses prédécesseurs, les sculpteurs Han, et n'a pas manqué de leur emprunter quelques sujets, il a pu avoir comme sources d'inspiration des événements plus récents et, en particulier, des traditions légendaires dans lesquelles figuraient un certain nombre de ces anachorètes âgés et à caractère taoïste qui ont occupé une place importante dans les conceptions chinoises de l'époque (cf. TSUDA S., *Dōka no shisō to sono kaiten*, pp. 302-303). On aurait été, ainsi, amené à se demander si telle n'est pas simplement la raison d'être des scènes qui son peintes sur chacun des petits côtés du rebord d'emboîtage, scènes où figurent des « vieillards mystérieux », et qui semblent bien remonter, l'une comme l'autre, à une même source d'inspiration. Cette première conclusion aurait eu pour double conséquence d'établir une relation entre ses deux scènes en question et de donner une vraisemblance plus grande à l'hypothèse selon laquelle le Po Yi du panier serait bien le Po Yi des Annales.

Bien plus, de déduction en déduction, on aurait été amené à supposer chez le décorateur lui-même l'intention de monter en parallèle les deux scènes qui font l'objet de cette discussion : en effet, si Ting Lan, « le fils pieux » qui figure sur le premier des grands côtés du panier, répond à Hing K'iu, l'autre « fils pieux » qui est représenté, lui, sur le deuxième; autrement dit, si l'artiste a voulu que l'un fasse pendant à l'autre, pourquoi n'aurait-il pas eu l'idée d'opposer symétriquement deux épisodes empruntés à des événements aussi connus que ceux qui ont accompagné l'avènement des Tcheou et celui des Han, alors que, dans l'un et l'autre cas, l'apparition de sages, fameux par leurs Vertus, établissait justement un lien entre les deux scènes ? Telles sont, je crois, les raisons que nous avons de ne point rejeter comme insuffisantes les identifications qui ont été proposées par M. Yoshikawa.

Restent les personnages qui sont peints en pied, à raison de deux par cartouche, sur chacune des faces d'angle du corps du panier. On remarquera immédiatement que le décorateur a obéi une fois de plus au souci de la symétrie : les personnages s'opposent par couples de sexe différent, de telle sorte qu'un Roi de Tch'ou, suivi d'un assistant (pl. XLVI et XLIX, partie gauche, en bas et à droite), fait face vers une impératrice *houang-heou* qui est accompagnée d'une de ses dames, tandis que, sur la face opposée, un Roi (du pays) de Wou (pl. XLV et XLIX, partie gauche, en haut et à droite) qu'escorte un assistant, semble s'entretenir avec un personnage sans nom, mais qui comme l' « impératrice » précédente, est suivi d'une *mei-niu*, ce qui indique assez qu'il doit s'agir également d'une épouse royale. M. Yoshikawa s'est contenté de rappeler qu'on a déjà signalé la présence d'un Roi de Wou et d'un Roi de Yue sur d'autres fresques. Chavannes, dont le nom n'est toujours pas mentionné, a reconnu un Roi de Wou et un Roi de Han (cf. *Mission dans la Chine septentrionale*, I, pp. 155 et 161; cf. *Mém. hist.*, IV, pp. 20-21) sur les dalles sculptées des chambres funéraires. Malheureusement, aucun document connu ne permet de donner de ces rois une identification satisfaisante : il est possible qu'il s'agisse d'un de ces monarques du pays de Wou,





Peintures des angles du panier (CR. Pl. XLIX).

qui furent en rivalité avec les rois de Tch'ou au cours du VIe siècle a. C., plutôt que de ceux des proches parents de Kao-tsou et de Hiao-houei des Han qui portèrent les titres de roi de Tch'ou (Lieou Kiao) et de roi de Wou (Lieou Pi), mais on ne saurait dire plus. Quant aux « impératrices », on ne voit vraiment pas de quels personnages historiques on pourrait les rapprocher.



La partie descriptive terminée, il reste à tirer, avec les auteurs du Rapport, les conclusions les plus importantes qui ressortent de l'examen de la tombe en général et du « panier » en particulier.

D'abord la question de date ? Les archéologues japonais, auxquels de multiples fouilles ont donné une expérience unique, sont d'accord pour distinguer, dans la région de Lo-lang, les tombes qui sont construites en bois, de celles pour lesquelles on a employé uniquement la brique. S'il n'y a aucune raison de ne pas adopter cette distinction, il faut pourtant admettre que les deux modes de construction ont coexisté pendant une certaine époque, probablement vers le début du Ier siècle p. C., du moins, c'est ce que paraît prouver la découverte de tumuli d'architecture mixte comme les tombes n°s 8 et 19 de Sekiganri. Mais, quoi qu'il en ait été, il semble qu'on doit conclure à l'antériorité des tombes en bois sur toutes les autres. Parmi ces tombes en bois, les plus anciennes dateraient, au plus tôt, des dernières années du IIe siècle a.C., toutefois le type se serait maintenu jusque vers le milieu de l'époque des Heou Han. Ce qui revient à dire que, tout cas particulier mis à part, telle tombe en briques, de Lo-lang, peut *a priori* dater aussi bien du IIe siècle p. C que du IIIe et même du IVe siècle p. C., mais qu'elle ne saurait être antérieure au début de l'ère chrétienne (cf. HAMADA et SHIMADA, *Nan-shan-li*, pp. 46 sqq.; résumé en anglais, p. 15). Bien entendu, c'est seulement par l'examen du contenu qu'il est possible de préciser la date de chaque tumulus; la tâche de l'archéologue peut être facilitée, à cet égard, par la découverte d'objets ou de miroirs datés ou encore par celle de monnaies chinoises, mais ce sont là des chances exceptionnelles.

La tombe n° 116 rentre dans la catégorie des tombes en bois dans lesquelles l'introduction du cercueil se faisait latéralement, c'est-à-dire en suivant un couloir d'accès pratiqué dans le tumulus, et non pas verticalement par le plafond de la chambre funéraire, comme c'était le cas pour d'autres tombes en bois, par exemple celles qui portent les n°s 201 et 260. Quant à la date, ce tumulus 116 est non seulement postérieur à ces deux dernières tombes, dont une (n° 201) peut remonter au Ier siècle p. C., mais encore les auteurs du Rapport le dateraient volontiers de la fin des Heou-Han c'est-à-dire aussi bien de la fin du IIe que du commencement du IIIe siècle p. C. Cette date, assez basse, me paraît d'autant plus raisonnable que, — outre les remarques faites ci-dessus (p. 145, l. 25 et suiv.) à propos de la ressemblance curieuse qui existe entre la disposition des madriers dans le tumulus et celle des briques dans les tombes chinoises —, les figurines de bois qu'on y a découvertes, en l'absence de tout *ming-k'i* d'argile, accusent un caractère local très net, et que les peintures du panier ne sauraient remonter, jusqu'à preuve du contraire, à une époque antérieure aux Heou-Han.

Il est donc prudent pour toutes ces raisons de considérer le tumulus comme représentant en gros un spécimen très soigné et évolué des anciennes tombes en bois.

Il resterait beaucoup à dire à propos du « panier ». Outre l'habileté technique et picturale qu'il révèle (cf. le résumé en anglais, p. 8), on pourra étudier, par le détail et à la lueur des données des textes, le costume de chacun des personnages qui y sont figurés. Un spécialiste pourrait s'attacher à l'étude de la laque employée. Je n'insisterai, pour ma part, que sur le point essentiel : l'importance qu'a, pour l'histoire de la civilisation chinoise, la découverte des décorations polychromes stylisées et surtout des peintures qui mettent en scène des personnages humains. Quelle que soit la date exacte du panier, ces décorations et ces peintures sont une preuve directe de l'existence à Lo-lang, au plus tard au IIIe siècle p. C., d'une école de peintres décorateurs, qui, si spéciale qu'elle ait été, se révèle d'origine chinoise. Cette conclusion ne saurait étonner depuis la découverte de vestiges de peinture Chang-Yin, avant les Tcheou, et de peintures Han, cf. O. FISCHER, *Die Chinesische Malerei der Han-Dynastie*, Berlin, 1931.

Ainsi, non seulement il n'y aurait plus aucune raison, sans exclure pour cela la possibilité de l'entrée en jeu rapide d'influences étrangères, de rechercher en sol étranger (cf. WALEY, *op. c.*, p. 31) les origines même de la peinture chinoise, mais, bien au contraire, le degré artistique auquel étaient parvenus les laqueurs chinois de Lo-lang, que les archéologues japonais sont pourtant enclins à considérer comme inférieurs en la matière à leurs confrères de Chine (cf. résumé en anglais, p. 26), incite à penser, par comparaison, que la maîtrise des peintres qui décorèrent les laques de Lo-lang, n'a pu être que le fruit d'une longue expérience corporative. Encore une fois, l'absence de preuves avait limité trop longtemps notre horizon et il est heureux que la découverte du «panier peint» soit venue confirmer ce dont on commençait à se douter mais qu'on n'osait formuler : en vérité, comme Petrucci l'avait pressenti (1), les sculpteurs de bas-reliefs des Han ont dû avoir sous les yeux des modèles dessinés, et, ajouterais-je volontiers, il devait exister, à côté des images sculptées dans la pierre ou figurées sur d'autres matières, toute une imagerie pieuse, peinte sur bois ou sur laque, à défaut de papier ou de surfaces stuquées, dont malheureusement nous ne connaissons rien.



Bien plus que par les particularités de sa construction ou par la richesse de son mobilier, c'est par son « panier », pièce unique, véritable révélation en matière d'art extrême-oriental, que la tombe 116 est entrée et restera dans l'histoire. Son nom de *Saikyō-zuka* s'imposait réellement à la place d'un numéro d'ordre obscur.

HAGUENAUER.

(1) *Les Peintres chinois*, pp. 30-31.

Tissus imprimés de l'Inde Médiévale

Il a été expliqué récemment (1) que les tissus de coton dont l'Inde a été le grand centre, ne se rencontrent en Égypte qu'après la conquête arabe et que pendant plusieurs siècles toutes les toiles de coton caractérisées par des inscriptions arabes sont d'une origine étrangère. Comme cependant ces inscriptions sont le plus souvent brodées ou peintes, il n'en résulte évidemment pas que l'étoffe ait été tissée en Mésopotamie ou en Perse; une fabrication hors de l'Inde paraît certaine seulement pour les toiles à chaîne de soie (2), dont nous avons mentionné deux spécimens (*op. cit.*, p. 79).

Il existe aussi des tissus de coton en couleur; ils ont été imprimés ou teints à la réserve par des procédés inventés aux Indes et qui sont restés très longtemps son monopole (3). La teinture du coton et de toutes les fibres végétales est en effet plus difficile que celle de la laine et de la soie. Pour que la fibre de coton s'incorpore d'une façon parfaite les colorants à mordants, il faut l' « animaliser », notamment par une préparation au tanin. Ce procédé a été trouvé dans l'Inde antique et a mis beaucoup de siècles pour se répandre dans le monde oriental.

Or, on a trouvé en Égypte un certain nombre de tissus imprimés; ceux du Victoria and Albert Museum ont été décrits par Kendrick (4); les renseignements qu'il donne (p. 60) s'appliquent cependant aussi bien à la laine et n'expliquent pas les difficultés inhérentes au coton et au lin. Le passage de Pline, *H. N.*, XXXV, 42, notamment, vise l'obtention (en Égypte) de plusieurs teintes en un seul bain de teinture par application locale préalable de plusieurs mordants. Or, les mordants sont indispensables sur laine comme sur coton, leur emploi dépend uniquement du colorant choisi. Kendrick ajoute : « Mr. BAKER *(Calico painting and printing)* points out that the use of mordants in dying was known in India before Plini's time, and he thinks that the practice was brought from India to Egypt. » Nous répétons que la difficulté n'était pas dans les mordants, que la laine exige tout autant que le coton et dont l'Égypte se servait depuis longtemps. Ce que l'Inde a trouvé et ce que personne ailleurs n'a su faire est l'obtention

---

(1) *R.A.A.*, X, 1936, p. 81.

(2) Il est en effet très difficile de préparer une chaîne suffisamment solide en coton; lorsque l'Angleterre au XVIIIe siècle a fait de grands efforts pour monter l'industrie des cotonnades, elle a été longtemps arrêtée par cette difficulté; jusqu'en 1770 on a été obligé d'utiliser une chaîne de lin (J. WIESNER, *Die Rohstoffe des Pflanzenreichs*, 1903, II, p. 262).

(3) L'Europe n'a eu connaissance de ces procédés que par les récits des missionnaires et des voyageurs du XVIIIe siècle. C'est à la suite de ces révélations seulement qu'est née, en France et en Angleterre la grande industrie des cotonnades imprimées.

(4) A. F. KENDRICK, *Cat. of Textiles from burying-grounds in Egypt*, III, 1922, p. 60, Chap. VI : « Dyed linen fabrics ».

sur coton de coloris brillants et solides. — Le K. Friedrich Museum de Berlin possède différents tissus imprimés, décrits par Wulff et Volbach (1) comme « bedruckte Leinenstoffe ». E. Kühnel (2) a fait l'inventaire des tissus musulmans du même Musée et a décrit notamment des tissus imprimés « uniquement en lin ».

Aucun de tous ces auteurs n'a donc fait mention de coton. Or, les tissus « imprimés » trouvés en Égypte sont de nature très diverse et il importe de faire des distinctions avant de pouvoir tirer des conclusions.

A. Gayet avait trouvé en 1904, à Antinoé, un grand panneau en tissu lâche, sur lequel figurent en foncé et clair la naissance et le triomphe de Dionysos(3); nous n'avons pas pu l'examiner de près mais un fragment tout à fait analogue (rinceaux de vigne, bleu sale sur fond clair) du Musée Guimet (nº 193) est un tissu de laine (tors. g.) teint à l'indigo sur réserve. Il est probable que le Triomphe de Dionysos du Louvre se comporte de même; à cette série peut appartenir aussi le nº 44 de Bruxelles (4) bien que le catalogue indique « lin » (5); il provient également d'Antinoé.

Les Musées de Berlin possèdent un grand panneau (autrefois au Musée des Arts décoratifs de cette ville) représentant Daniel entre deux lions (6); le sujet est imprimé en rouge sur fond clair; Kendrick le mentionne avec les toiles; il s'agit ici effectivement de lin, mais le colorant rouge (qui donne les réactions du lac-dye) ne pénètre pas d'une façon uniforme les parois des cellules; au microscope, on trouve des croûtes rouges adhérant à la surface des fibres; ce n'est donc pas de la teinture mais de la peinture; le colorant, ou plutôt le pigment (laque insoluble du lac-dye) a dû être appliqué au pochoir. C'est avec des pigments analogues qu'on a dû utiliser les vignettes gravées sur bois trouvées en Égypte (7).

En dehors de ces groupes, qui peuvent être d'origine égyptienne ou qui appartiennent tout au moins au Proche-Orient, l'Égypte a fourni un certain nombre de toiles imprimées, le plus souvent en plusieurs couleurs; il y a presque toujours un rouge-brun mais aussi du brun et souvent un fond bleu. Les colorants à mordants (notamment le rouge, habituellement de garance) pénètrent bien la fibre; *or celle-ci est toujours de coton.* Dans cette catégorie, il faut compter les Nos 6.824 *a* et *b* du K. Friedrich Museum (8) et un grand nombre de pièces du département islamique de Berlin (9); le Musée de Cluny et plusieurs autres Musées possèdent également des documents de cette série que, pour les raisons exposées plus haut, nous attribuons à l'Inde. Leur étude fournira, nous l'espérons, des renseignements intéressants sur les toiles imprimées et peintes

(1) O. Wulff u. W. F. Volbach, *Spätantike u. Koptische Stoffe aus ägyptischen Grabfunden*, 1926, p. 134, pl. 129, 130.

(2) E. Kühnel, *Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern*, 1927, p. 85.

(3) E. Guimet, *Les Portraits d'Antinoé*, 1912, p. 19, pl. XIII.

(4) Isabelle Errera, *Collection d'anciennes étoffes égyptiennes*, 1916, p. 16.

(5) L'indigo n'ayant pas besoin de mordant pour se fixer sur la fibre, il aurait été facile dans ce cas d'obtenir le même effet sur du lin.

(6) I. Strzygowski, *Orient oder Rom*, 1901, p. 91; nous devons à l'obligeance de M. Dämmler, Directeur au Musée, d'avoir pu examiner de plus près cette pièce importante.

(7) E. Kühnel, *op. cit.*, p. 85, où cinq de ces petits bois sont reproduits.

(8) *R. A. A.*, 1928, V, p. 243, et *R. A. A.* 1936, X, p. 81, note 2.

(9) Que nous avons pu étudier grâce à l'amabilité de M. Kühnel, directeur du département islamique, et qui seront décrits plus tard.

a



b

a, pièce aux canards; *b*, pièce aux guerriers.

de ce pays pendant le moyen âge; ces renseignements complèteront aussi nos connaissances sur la décoration hindoue de cette époque, sur laquelle nous sommes si peu documentés étant donné la destruction rapide de tous les objets périssables dans ce climat humide et chaud.

Il ne peut pas être question d'aborder aujourd'hui ce vaste sujet. Il s'agissait seulement d'esquisser un programme; nous en profitons cependant pour attirer l'attention plus spécialement sur un petit groupe assez homogène qui s'écarte sensiblement des décors floraux réalistes, qui s'étalent sur la plupart de ces cotonnades imprimées.

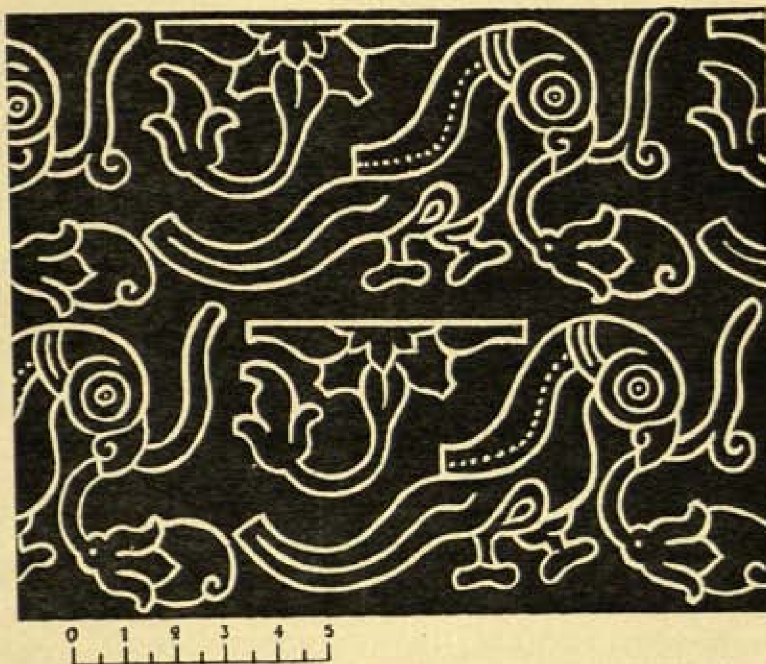


Fig. I.
Restitution d'un tissu imprimé de l'Inde médiévale, trouvé en Égypte. (Pièce aux perroquets).

Les trois pièces que nous allons décrire ont, d'après nos renseignements, été trouvées à Fostat ; ce sont des toiles de coton grossières (quinze fils au centimètre dans chaque sens, le n° 2 est un peu plus fin, dix-huit fils), — la torsion des fils est droite comme dans tous ces tissus de coton. La couleur est rouge-brun (garance), le colorant pénétrant les fibres d'une façon uniforme; les contours des sujets se dessinent en gros traits blancs ou plutôt beiges. Certaines parties sont soulignées par des filets bruns, dont la teinte est assez proche du fond rouge. Les contours, très nets sur la face de l'étoffe, ne sont pas continus à l'envers, le rouge et le brun ayant produit de nombreuses bavures. On a dû imprimer avec des planches en bois portant le dessin ; sur le n° 2, notamment (Pl. LVI, *b*, à droite en bas) on voit un raccord très mal fait.

1. Pièce aux perroquets. (Fig. 1) Coll. R.P. Registres, tous pareils, hauts de 56 mm., parallèles à la lisière; perroquets, tous identiques, passant à droite et tenant dans le bec une branche fleurie. L'espace entre deux têtes qui se suivent est garni d'un motif représentant la moitié d'une étoile déformée, à laquelle s'accroche une branche un peu analogue à celle mentionnée. Le fragment comporte cinq registres.

2. Pièce aux canards (Pl. LVI, *a*). Coll. R.P. Étoiles formées par quatre fleurs très stylisées entourées de huit canards huppés, marchant dans le même sens; ces canards

se regardent par paires, leurs pieds sont tournés vers l'extérieur; dans les vides qui se produisent ainsi, on a placé, d'une part, une roue à contour festonné et, d'autre part, un petit fleuron. Les planches qui ont servi à l'impression ont dû couvrir la moitié d'un registre seulement (environ 87 mm.), les raccords sont peu soignés.

Ces deux étoffes sont bien du même style, les yeux des oiseaux sont gros et ronds, les pieds sont simplifiés de la même façon, les motifs végétaux sont analogues.

3. Pièce aux guerriers (Pl. LVI, *b*), Coll. R.P. Dans le haut, bordure composée de fleurons à huit pétales enfermés dans des carrés; les quatre fleurons du fragment sont tous différents. Au-dessous, la partie supérieure d'une frise. Personnages grotesques, mais bien campés, dont l'un est très corpulent; armés de haches de forme spéciale, ils font mine de s'attaquer; celui de gauche semble porter un cor à ses lèvres, geste interdit à un vrai hindou.

Nous avons rapproché d'abord ces personnages dont la tête se présente presque de profil de certains tableaux du plafond des grottes I et II d'Ajantâ, où des hommes grotesques sont réunis par deux dans des scènes de beuverie. Nous pensons surtout à un groupe de la grotte II (1), mais dans la grotte I également il existe des analogies (2). Dans les personnages ainsi représentés, on reconnait des Iraniens auxquels il est permis de boire; il n'y aurait rien de choquant non plus qu'ils sonnent du cor. Le motif des deux canards marchant dans le même sens et dont le premier retourne la tête existe déja à Sanchi. Là également, les deux bêtes ne sont pas de la même taille; à Sanchi, cependant, c'est le plus petit — la femelle — qui se retourne et puis ce sont des *haṃsas* et non des canards mandarins comme sur notre étoffe.

Cependant M. Foucher, membre de l'Institut, qui a bien voulu nous donner son avis, pense que ces pièces viennent plutôt de l'extrêmité sud-est du continent asiatique, de l'Insulinde ou même de l'Indochine. Un examen rapide a permis en effet de constater dans les revêtements des pilastres de Angkor-Vat des stylisations végétales analogues, en particulier ces fleurs ou fruits dont le bout est arrondi et recourbé en bonnet phrygien (3), tels qu'ils figurent sur notre nº 1. D'autre part la stylisation des ailes des canards rappelle la manière chinoise.

On voit que la question de l'origine de nos documents est loin d'être claire, il est à souhaiter que l'étude des nombreuses toiles peintes qui se trouvent dans les Musées nous permette de faire des rapprochements utiles.

Les trois documents présentés sont hindous, pour des raisons techniques qui nous semblent inattaquables, le style confirme cette attribution. Nous possédons donc ainsi des témoins d'une industrie et d'une époque pour laquelle il n'existait jusqu'à présent aucune indication.

Nous espérons bien que l'exploration des collections nous permettra d'approfondir les questions régionales et d'ajouter des séries nouvelles qui pourront s'étendre jusqu'au xve siècle, car même les nécropoles égyptiennes de l'époque mamlouke ont encore fourni des étoffes de cette catégorie.

R. Pfister.

(1) G. Yazdani et John Allan, *Ajanta*, II, pl. XI, *a*.

(2) *Ars Asiatica*, X; V. Goloubew, *Les Peintures de la première grotte*, 1927, pl. LXIII, et ailleurs.

(3) Voir notamment dans la grande publication de l'É.F.E.O., II, *La Sculpture ornementale du Temple*, 1930, I, pl. 189 et II, pl. 240, 241.

CHRONIQUES

Activités diverses du Service des Antiquités en Iran

I

FOUILLES ARCHÉOLOGIQUES (1935)

Suse. — La délégation archéologique française sous la direction de R. de Mecquenem a continué ses travaux sur le site de l'ancienne Suse.

M. de Mecquenem a obtenu du gouvernement iranien l'autorisation de fouiller en 1936 le site de la ville et de la forteresse construites, à une quarantaine de kilomètres de Suse, par le roi Outash Gal en 1500 av. J.-C. Cette ville fut détruite en 650 av. J.-C. par Assurbanipal.

Raiy. — L'Université de Philadelphie et le Museum of Fine Arts de Boston ont travaillé près de l'ancienne citadelle sur un site préhistorique et dans la plaine au centre de la ville seljukide où d'importants exemplaires de la céramique musulmane du temps ont été découverts.

Le mission a également travaillé pendant six semaines dans la vallée de Rumidhgân (Lūristān) où a été mis à jour tout un ensemble de pièces de céramique de style voisin de celui de Nehawand; très peu de bronzes ont été trouvés.

Persépolis : Les travaux de déblaiement du Takht e Djamshid se continuent sous la direction de Dr Schmidt qui a remplacé le professeur E. Hertzfeld à la tête de la mission de l'Oriental Institute de Chicago. Les travaux ont mis à jour dans une chambre adossée au mur d'enceinte un dépôt de documents de fondation comprenant sept dalles de pierre sur lesquelles étaient gravés des textes historiques en vieux perse, babylonien et élamite; le texte de trois de ces dalles a été publié par E. Hertzfeld dans des revues américaines; en voici la teneur.

« Xerxès le grand roi, le roi des Rois, le roi des pays de beaucoup de tribus, le roi de cette terre vaste et s'étendant loin, le fils de Darius le Perse, aryen de lignée aryenne :

"Xerxès le roi a dit : Par la volonté de Ahuramazda, les pays qui suivent (sont ceux) en dehors Fars, sur lesquels j'étais Roi, je les ai gouvernés. Ils m'apportaient tribut ; ce que je leur ordonnais, ils le faisaient, ma loi les tenait : Média, Elam, Arachosie, Zranga, Parthia, Asia, Bactria, Sogdia, Khorasmia, Babylonia, Assyria, les Sottagydes, le pays de Sardes, l'Égypte, les Ioniens des îles et ceux d'au delà de la mer, la Gédrosie, le Syrie, le Gandhâra, le pays de l'Indus, la Cappadoce, les Dahae, les Saces Amyrgiens, les Saces Orthokorybanthiens, les Macédoniens, les Akanfaciya, les gens du Pont, les Cariens, les Kush.

"Xerxès le Roi a dit : Quand je devins roi il y eut parmi ces pays qui sont décrits plus haut quelques-uns qui se rebellèrent. Alors Ahuramazda m'a aidé, par la volonté d'Ahuramazda j'ai battu ces pays et les ai restaurés ensuite et parmi ces pays se trouvaient ceux qui auparavant adoraient les deïvas. Alors par la volonté d'Ahuramazda j'ai sapé les fondations des temples de Deïvas et j'ai ordonné que les deïvas ne soient pas adorés. Là ou les deïvas étaient adorés, là j'ai fait adorer Ahuramazda ou Rham l'exalté. Et il y avait d'autres choses qui étaient mal faites et que j'ai redressées. Voici ce que j'ai fait. Je l'ai fait entièrement par la volonté d'Ahuramazda.

"Ahuramazda m'aide jusqu'à ce que j'ai terminé ce travail. Toi qui viendras plus tard, si tu penses : je désire être heureux dans la vie et dans la mort je désire appartenir à Rham, reste dans les lois établies par Ahuramazda, et adore Ahuramazda en même temps que Rham l'exalté. L'homme qui reste dans les lois établies par Ahuramazda et qui adore Ahuramazda en même temps que Rham l'exalté, celui-là sera heureux dans la vie et dans la mort appartiendra à Rham.

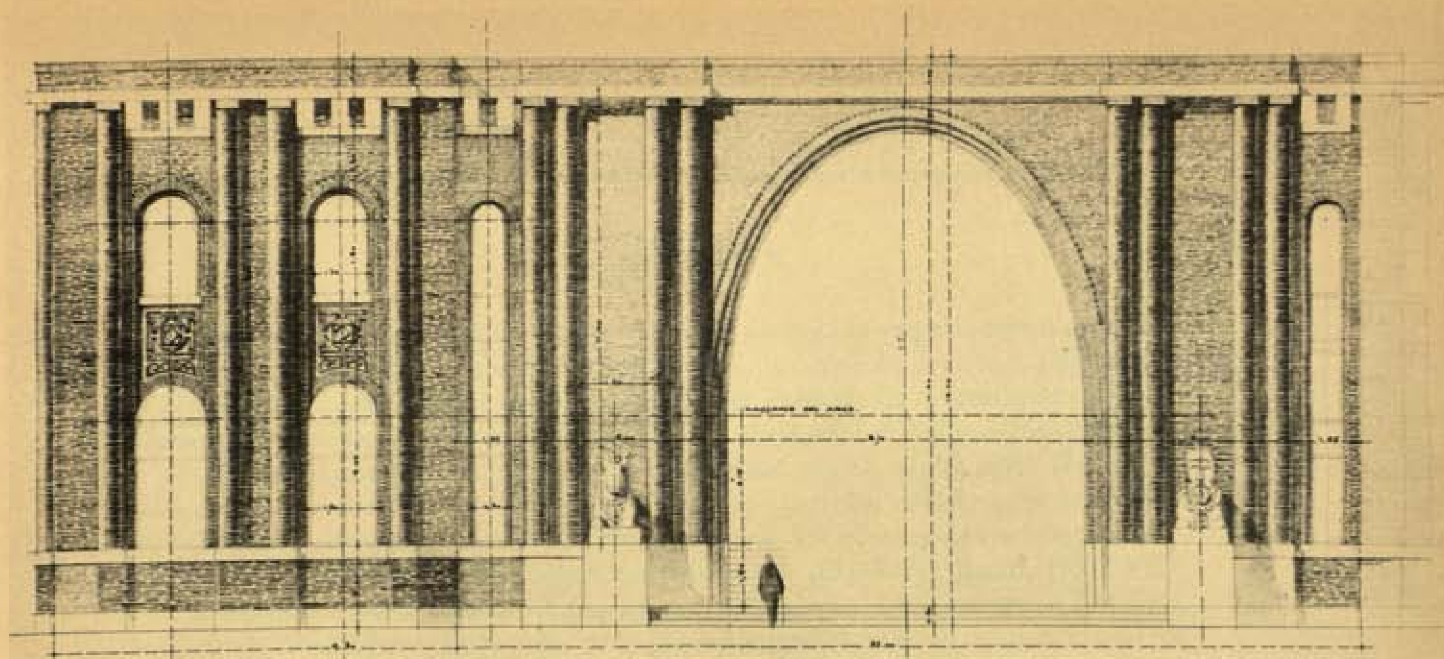
"Xerxès a dit : Ahuramazda me garde du mal ainsi que ma maison et ce pays. C'est pour cela que j'implore Ahuramazda et c'est cela qu'Ahuramazda m'accordera"

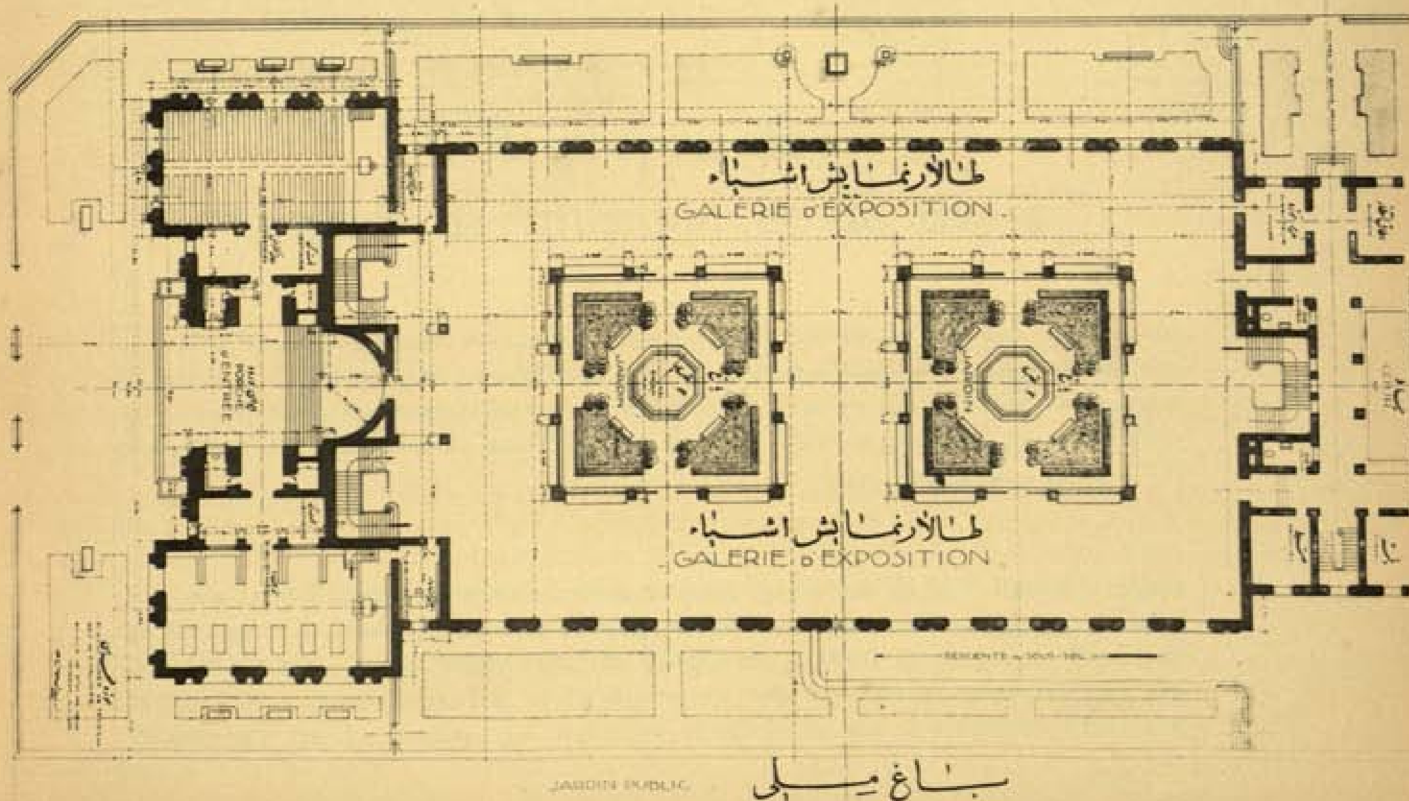
Ce texte est d'un haut intérêt historique. Le traducteur croit pouvoir l'attribuer aux années de 485 à 480 c'est à dire avant la bataille de Salamine.

* * *

SHAPUR. La mission du musée du Louvre dirigée par M. G. Salles et R. Ghirshman a commencé à Shapur des travaux dont les résultats sont publiés dans ce numéro de la revue.

NISHAPUR. La mission du Metropolitan Museum de New York a terminé sous la direction de M. Upton l'étude du site sâsânide de Kasr Abu Nasr, voisin de Shiraz, et a commencé, le dernier mois de son séjour en Iran, des sondages sur le site de Nishapur que la mission fouille en 1936 ; les résultats sont fort encourageants : ils ont fourni des spécimens d'une céramique originale où prédomine l'influence de l'Asie centrale, et d'excellents stucs ciselés d'époque saljukide qui ornaient les murs d'un bâtiment qui semble avoir été un petit palais.





Le nouveau musée de Téhéran (André Godard, archit.). Élévation de la façade sud et plan.

LE NOUVEAU MUSÉE.

Le Service Archéologique de l'Iran a entrepris en 1934 la construction d'un musée dont les plans ont été dressés par M. André Godard, directeur du Service Archéologique de l'Iran et architecte diplômé par le Gouvernement Français. Si la façade de ce musée s'inspire de l'architecture sasânide, le plan intérieur en est celui d'un musée bien moderne.

Il comprend des salles d'exposition pour le grand public, et des salles d'étude où les spécialistes trouveront méthodiquement classées dans des armoires les collections de documents provenant des fouilles archéologiques. La plupart des salles prennent jour par de grandes baies qui s'ouvrent sur deux cours plantées en jardins (Pl. LVII).

M. André Godard a aussi été chargé par le Ministère de l'Instruction Publique de l'Iran de l'établissement des plans de l'Université de Téhéran, véritable cité dont les constructions s'étageront en terrasses sur les derniers contreforts des montagnes qui dominent la ville.

Au programme du Service Archéologique sont inscrits les travaux de restauration de Tchehel Sutun d'Ispahan qui doit devenir le musée de la ville, du Naïdan è Shah, la réfection du sanctuaire d'Ardebil, etc..., enfin la création de divers musées provinciaux tels que ceux de Shiraz et de Koum.

La Service Archéologique de l'Iran a commencé la publication de ses Annales sous le titre *Athār ē Irān*. Deux fois par an il paraîtra un volume comprenant près de deux cents pages de texte et une centaine de photos ou dessins.

Y. G.

A propos de " Scènes de musique et de danse "

Nous avons inséré dans nos derniers numéros un article de Mlle Rutten : Scènes de Musique et de Danse, *puis un article de Mlle Cl. Marcel-Dubois, qui prétendait rectifier sur certains points les interprétations et la terminologie de notre collaboratrice. Nous avons demandé à M. Contenau de nous donner une brève mise au point de la controverse.*

(Note de la Rédaction.)

Vous me demandez une mise au point, au sujet de l'article de Mlle Rutten, « *Scènes de Musique et de Danse* », paru dans la *Revue des Arts Asiatiques* (IX, 4, 1935) et de celui de Mlle Marcel-Dubois, jeune élève de l'École du Louvre, *A propos de Scènes de Musique, etc.*, qui l'a suivi (X, 2). Quelques-uns des monuments incriminés ont été décrits jadis par L. Heuzey; j'ai reproduit certaines de ses descriptions dans mon

Manuel d'Archéologie (1); Mlle Rutten, à son tour, a suivi ses devanciers; j'ai donc sur divers points une part de responsabilité.

L'article de Mlle Rutten est une présentation prudente d'un certain nombre de monuments du Louvre que leur sujet apparente; il réunit et fait connaître à un public étendu, grâce aux illustrations qui l'accompagnent, des monuments déjà étudiés par les spécialistes, ou inédits; il expose les diverses interprétations qu'on peut donner des scènes ou des instruments d'après leur représentation (souvent assez fruste), en l'absence des objets eux-mêmes que les fouilles ne nous ont pas fait connaître.

L'article de Mlle Marcel-Dubois, rédigé dans un tout autre ton, est plus affirmatif : « Il est avéré que... », « La question a été débattue longuement et avec autorité ». Or l'argument d'autorité ne vaut exactement rien en archéologie. Tant qu'une fouille n'aura pas fait rencontrer l'objet d'un litige, toutes les hypothèses, pourvu qu'elles soient raisonnables, restent permises; les auteurs des travaux récents dont se prévaut, par simplification, Mlle Marcel-Dubois le savent bien, et ils sont trop avisés pour avoir fait autre chose que proposer des interprétations.

Les identifications données comme certaines par Mlle Marcel-Dubois (tympanon de Gudéa, tambour-hochet, hautbois double, entre autres), ne sont que des hypothèses, ni meilleures ni pires que celles qu'elle rejette. Puisque ces instruments, je le répète, n'ont jamais encore été exhumés lors d'une fouille mésopotamienne, leur identification reste, pour la plupart, à démontrer et la question de terminologie me semble perdre de ce fait beaucoup de son importance.

Par contre, la « harpe sumérienne » a été rencontrée à plusieurs exemplaires dans les Tombes royales d'Our, et il apparaît que les descriptions par Heuzey et Virolleaud, d'une de ses variétés, sont exactes; il est donc légitime de citer ces archéologues puisque, les premiers, ils ont proposé l'explication correcte (2).

G. Contenau.

(1) Tome II (1931); sur la « harpe de Goudéa » : p. 740 et fig. 522; sur le « tympanon » : pp. 740 et suiv., 753, 781; fig. 523, 533, 548.

(2) Lire sur ce sujet le chapitre plein de circonspection de M. C. L. Woolley sur les instruments de musique, dans : *Ur Excavations. Volume II. The Royal Cemetery*, Londres, 1934, pp. 249 à 261, où le savant archéologue met en œuvre les travaux du chanoine Galpin, à la lumière de ses propres découvertes, et l'étude très méditée de M. Guillemin et J. Duchesne, *Sur l'origine asiatique de la Cithare grecque* (*Antiquité classique*, 1935, pp. 117-124; 35 illustrations), écrite sous l'inspiration de M. Van den Borren, professeur d'histoire de la musique à l'Université de Bruxelles.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

O. Sirén. *The Chinese on the Art of Painting.* Un vol. 260 pages et VII planches. — Vetch, Peiping, 1936.

Au cours de son dernier séjour en Chine, M. Osvald Sirén ne s'est pas contenté de choisir pour le Musée National de Suède l'importante suite de peintures récemment exposées à Stockholm : il a poursuivi parallèlement la sélection des textes chinois traitant de la théorie, de la critique et de la technique de la peinture dont il nous présente, dans un volume édité à Pékin même, la traduction et le commentaire.

Une introduction sobre et très claire expose les idées générales qui ont guidé l'auteur dans son choix. Il s'est proposé avant tout de rendre accessibles au lecteur occidental les idéaux qui ont dominé la peinture chinoise depuis l'antiquité. Il en présente d'abord l'expression la plus ancienne, puis en suit l'interprétation jusqu'à nos jours. Il a donné la seconde place en importance aux écrits relatifs à l'histoire de la peinture. Enfin, il a seulement retenu des ouvrages techniques ce qui lui a paru nécessaire à l'intelligence des œuvres peintes.

Le premier et principal objet de l'auteur est parfaitement atteint. On retire de la lecture l'impression que la mine littéraire explorée, qui était très vaste, est épuisée de tout ce qu'elle pouvait contenir d'utile pour nous. Et le produit de ce criblage méthodique est rendu aisément assimilable par la traduction qui serre avec une lucide précision le contour de la phrase chinoise.

Il s'agit donc d'une « Somme » des principes esthétiques de la peinture chinoise, et ce caractère donne au livre un intérêt exceptionnel.

L'unité de ces principes, à travers quinze siècles d'activité artistique ininterrompue, est prodigieuse. M. Sirén montre très justement comment ces principes, dont la base métaphysique est le taoïsme ancien, ont été revigorés par le bouddhisme (sous la forme *tch'an*) sans être altérés. De siècle en siècle, l'exposé, tantôt plus dogmatique, tantôt plus professionnel des principes, semble un développement académique de cette proposition : « la peinture est Esprit ».

Par Esprit, il faut entendre cette communion suprême de la pensée subjective avec la vie universelle auquel le Sage parvient en deux étapes : contemplation et recueillement. La peinture, de même que le poème, est conçue comme un spasme par lequel la pensée, totalement polarisée par le recueillement ascétique, s'extériorise soudain pour animer le pinceau et le conduire, sans hésitation ni reprise, du haut en bas de la strophe ou du paysage. D'où la primauté du *trait*, graphique enregistrant la pensée fulgurante. La spontanéité *(tseu-jan)* est d'ailleurs explicitement donnée par Tchang Yen-yuan comme la qualité primordiale de l'artiste parce que, grâce à elle, « le *Tao* s'exprime directement ».

Ce que l'on peut appeler la *grande peinture* chinoise, celle qualifiée de « divine » ou de « merveilleuse », cherche donc à transcrire l'idéal le plus dépouillé, le plus aristocratique que les hommes aient conçu : c'est l'apologie du génie, qui selon la pensée orientale ne naît pas dans le déchainement de l'action, mais s'ouvre comme un lotus mystique sur le lac de la vie unitive. Les théoriciens ne cessent d'opposer à la peinture expressive, à la peinture ressemblante, à la peinture pittoresque, à la peinture populaire, la vraie peinture « qui ne se vend pas dans la rue ».

Le fait que cet idéal était défini dès le ve siècle est peut-être le témoignage le plus frappant du raffinement de culture auquel la civilisation chinoise était parvenue dès l'antiquité. Mais cet idéal, lancé en flèche extrême de l'édifice de la pensée, il faut en reconnaître l'infécondité : quand il eut trouvé, probablement à l'époque de K'ou Kai-tche, de Wang Wei ou de Wou Tao-tseu, son expression picturale parfaite, les générations suivantes, en se pénétrant de l'exemple de ces maîtres, ne pourront que les répéter, et se satisferont souvent de les copier. Aussi, malgré les efforts de renouvellement tentés jusque sous les Ming et les Ts'ing, et sur lesquels M. Sirén est je crois le premier à attirer notre attention,

il ne semble pas que la « grande peinture » ait pu donner dans les temps modernes une œuvre vraiment originale. Et comme il est probable que les chefs d'œuvre anciens sont perdus (1) ce n'est hélas qu'à travers des répliques que nous pouvons imaginer les quelques peintures miraculeuses où s'était inscrite la pure vibration du *tch'e-yun*.

Heureusement, en contre-partie de cette perte irréparable, les textes rassemblés par M. Sirén permettent d'entrevoir que la grande peinture n'était pas tout. Très tôt, elle en était venue à n'admettre comme sujet que le paysage fluvial (où la montagne, l'eau jaillissante, l'arbre et la nue ont chacun leur nécessité, leur sens et leur place), quand elle ne poussait pas l'ascétisme jusqu'à préférer la simple branche de bambou animée par la brise : « tout peut être rendu par quelques touches d'encre sur la soie, à travers les formes, ou, par suggestion, *sans la forme* » (p. 35). A ce degré de sublimation, la matière picturale s'évanouit.

Or la plus ancienne hiérarchie des sujets citée dans le recueil classe le paysage après la figure humaine et les animaux. C'est l'indice que la peinture eut d'abord un caractère plus vivant, plus dynamique qu'après l'époque des Trois-royaumes. Nous savons de plus (M. Sirén le rappelle au chapitre Ier), que, sous les Han, la peinture était surtout murale; elle abordait les sujets historiques, légendaires, guerriers et cynégétiques. L'espoir de connaître quelque chose de cette peinture n'est pas perdu, puisque les chambres funéraires, dont très peu jusqu'ici ont été correctement fouillées, en devaient être couvertes.

Par ailleurs, ce qui est condamné par les critiques classiques comprend probablement la majorité des œuvres conservées dont nous faisons notre plaisir. Tchao Mong-fou, qui adhérait rituellement dans ses colophons aux saints principes, s'en évadait par la puissance de son tempérament, et c'est sans doute pourquoi Mo Che-long (p. 137) note qu'il dépassa à peine la soixantaine (ce qui marque, d'après le curieux *test* du critique, une communion peu intime avec le *tao*), et le classe parmi les hommes de main « ne cultivant pas la peinture comme moyen d'expression idéale, mais pour la jouissance ».

Sans doute ces cavaliers éclatant de vie et de couleur que nous a donnés la dynastie mongole doivent être mis au rang des peintures « bonnes à vendre dans la rue ».

(1) Un peintre des Ming indique n'avoir jamais pu voir une peinture de Wou Tao-tseu, et considère comme impossible d'en voir de Kou K'ai-tche. Après plusieurs années de recherches, il avait pu se faire prêter un Wang Wei. C'est là une indication peu encourageante sur la conservation des originaux anciens.

Après avoir traduit toutes les nuances d'expression propres à éclairer les principes classiques, M. Sirén laisse deviner une suite d'œuvres non conformistes qui pour nous ne sont pas sans beauté. Aussi attendra-t-on avec un intérêt très ouvert l'ouvrage que l'auteur va consacrer à la peinture chinoise des temps modernes.

JEAN LARTIGUE.

J. HACKIN avec la collaboration de J. CARL. *Recherches archéologiques au col de Khair-Khaneh près de Kâbul.* (Mém. Déleg. Arch. Fse. en Afghanistan, t. VII). - Un v. gd in 4° 36 pp., cartes et figures au trait, 24 pl. en phototypie, 80 f. - Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris 1936.

Publié dans le même format luxueux que les précédents volumes de la série, celui-ci est le plus court mais non le moins intéressant. M. Hackin y fait la description et l'étude du temple de Khair-khaneh, découvert en février 1934 par M. J. Carl, au nord-ouest de Kābul. C'est un ensemble brahmanique - le premier que nous révèlent les fouilles d'Afghanistan - où se manifestent des influences indiennes et iraniennes. Le plan, composé de trois cellules dans sa partie principale, permet des rapprochements avec des sanctuaires brahmaniques de l'Inde, notamment avec celui de Bhumara dans l'état de Nagod. Parmi les objets découverts, un petit Sûrya en marbre blanc, dont le Musée Guimet expose un moulage, peut être daté avec exactitude si l'on compare le costume avec celui de Shâpur III sur les bas-reliefs de Tâq-i-Bostân. L'identification de cette statue est le point de départ d'une étude sur l'évolution du thème de Sûrya et sur l'origine de ses acolytes.

M.-M. DENECK

Alice GETTY. *Ganeśa, a Monograph on the Elephant-faced God.* Introduction by Alfred FOUCHER, membre de l'Institut. — Un v. in 4° rel. 103 pp. 2 pl. en couleurs, 40 pl. en simili, 8 figs.; 2 guinées. — Humphrey Milford, Oxford University Press, Amen House, London E. C. 4. 1936.

L'auteur du très précieux ouvrage intitulé *The Gods of Northern Buddhism*, lequel a déjà l'honneur assez rare pour un livre scientifique d'orientalisme d'en être à sa deuxième édition, consacre à Ganeça cette monographie, qui, comme le disait M. Foucher en la présentant à la Société Asiatique, est vraiment le modèle d'un genre qu'il faudrait cultiver davantage. Le temps est en effet venu où l'on sent le besoin d'ouvrages synthétiques réunissant tout ce qui concerne une même divinité

(par exemple) dans les pays souvent éloignés les uns des autres qui la vénèrent chacun à sa façon. Miss Getty s'est appliquée avec la diligence et le scrupule qu'on lui connaît à rassembler tout ce que l'on peut savoir de Ganeça; elle a consulté les savants de disciplines diverses; les références en bas de page, la bibliographie témoignent assez de son immense labeur et de sa vaste érudition. Les quelques 80 reproductions sont extrêmement intéressantes aussi par leur variété. Parmi les plus curieuses, citons seulement les Ganeça de la pl. 13 (provenance exacte et date malheureusement inconnues) le Bāla-Ganeça pl. 15, les Ganeça indochinois et bâlinais pl. 32,33; la peinture d'Enderé, pl. 35; la Ganeçâni pl. 40 (temple de Gaurî-Çaṅkara à Bheraghat). Miss Getty s'est une fois de plus attiré la reconnaissance de tous les orientalistes.

A cet ouvrage si complet et si hautement scientifique, il ne nous paraît manquer que certains Ganeça avec sa çakti, fort inconvenants au point de vue occidental, mais dont il est douteux après tout que le symbolisme soit tout uniment sexuel. Au fond, le bon Ganeça n'est pas un dieu de la plus haute élévation morale et méthaphysique; il est un exemple frappant de cette tolérance admirable de l'Inde qui permet à chacun de se choisir un dieu selon son dharma. Ce qui est étrange, c'est qu'il garde le même caractère un peu louche (au moins dans le culte exotérique) après avoir débarqué au Japon, où le bouddhisme, ayant affirmé sa supériorité sur le shintô qui ne connaissait guère que la pureté et l'impureté rituelles, a toujours entretenu des idées morales assez entières.

Ce livre contient une telle multitude de renseignements qu'on aurait mauvaise grâce à lui demander par-dessus le marché de résumer toutes les hypothèses divergentes concernant des points de détail tout à fait accessoires. Certains savants japonais par exemple croient que nous ne possédons aucun des mandara rapportés de Chine par Kôbô Daishi (p. 78), mais que le Takao-mandara en encre d'or sur indigo pourrait en être une copie faite du vivant même de Kôbô Daishi. Ce qui paraîtra aux Occidentaux peu vraisemblable — mais on s'explique que la secte y croie traditionnellement — c'est que les maṇḍalas peints en Chine fussent de la main de Li Tchen, auteur des portraits des patriarches dont cinq nous sont parvenus en originaux plus ou moins endommagés. Ce sont des genres si différents qu'on ne voit pas comment le même artiste y aurait pareillement excellé. On nous dit bien qu'à l'époque Fujiwara les *busshi* qui enluminaient les images les plus hiératiques et les plus sèches étaient les mêmes artistes qui peignaient les admirables *raigō*, les paravents, les rouleaux, etc.; mais on sait combien ces attributions traditionnelles sont faites à la légère.

Le parallélisme signalé par l'auteur entre les deux Kangiten et les deux Niō (p. 81 en bas) est en effet singulier; il s'étend aussi aux *komainu*, ces lions-toutous que les antiquaires d'autrefois appelaient les Chiens de Fo. En Chine, c'est, si je ne me trompe, vers l'époque Ming qu'on représente la femelle aboyant et le mâle la gueule fermée, comme s'ils disaient eux aussi, *a* et *fun (a* et *hum)*; c'est toujours la tendance des religions orientales à concentrer sur un seul personnage les attributs de plusieurs déités concurrentes. On ne s'attendait certes pas à voir Ganeça voler la motte de beurre tout comme l'enfant Krishna (pl. 15).

Plusieurs des Ganeça reproduits par Miss Getty sont d'une très grande beauté plastique malgré la difficulté du sujet. Je classerais volontiers le Ganeça javanais bien connu de Djimbe, Blitar près Bara parmi les plus belles sculptures du monde.

J. B.

Claude Pascalis. *Musée Louis Finot, La collection tibétaine.* - Un v. in-12 155 pp., 30 pl. simili, ss. indic. de prix. - E.F.E.O., Hanoi, 1935.

Ce livre sans prétentions mérite beaucoup d'éloges et sera utile à bien d'autres personnes que les heureux visiteurs du musée de Hanoï; il instruira les uns, il forcera les autres à réfléchir et à chercher. Le catalogue proprement dit, suivi d'un index et d'une bibliographie, est précédé d'une introduction de 40 pp. où Mme Claude Pascalis a résumé à peu près tout ce qu'on sait de l'art tibétain. Si nous avions un léger reproche à lui faire, ce serait de laisser croire au lecteur qu'on en sait vraiment quelque chose. "On est beaucoup moins bien renseigné sur les procédés de fabrication des bronzes au Tibet qu'on ne l'est sur la technique des peintures ", écrit-elle page 28. Hélas ! que sait-on de la technique des peintures ? Par exemple, la liste des pigments est peut-être exacte (et encore je ne vois pas quel "blanc de chaux" on pourrait utiliser, ils sont tous poudreux et peu couvrants), mais l'apprêt de la toile, si souple et si adhérent, n'est sûrement pas un simple "mélange de craie et de colle". L'emploi des poncifs et des moules ne suffit pas à expliquer la qualité étonnamment soutenue du dessin, de la composition, des aplombs, bref la victoire sur toutes les difficultés qu'on rencontre dans la pratique de la peinture ou de la sculpture, et qui ne sont pas de tout celles qu'imagine l'amateur qui n'a jamais tenu un pinceau ou un ébauchoir. Caractériser les styles régionaux est chose difficile alors que les rares Européens qui ont

pu pénétrer jusqu'à Lhassa ne s'intéressaient justement pas à l'art. Quant à la chronologie, je voudrais savoir pourquoi il est de bon ton d'admettre que la plupart de nos peintures tibétaines ne remontent qu'au XVIIIe siècle, les plus enfumées peut-être au XVIe, voire au XVe. En Chine, il est vrai, l'engouement de K'ien Long pour le lamaïsme nous impose peut-être un *terminus post quem*; mais les peintures tibétaines sont bien supérieures par la technique matérielle à celles de T'ouen-houang, à toutes celles de la Chine et du Japon; si on les conserve roulées dans un air froid et très pur, à l'abri de la lumière et de l'eau (et ces conditions doivent se trouver réalisées dans beaucoup de monastères) il n'y a pas de raison pour qu'elles ne gardent pas leur solidité et leur fraîcheur indéfiniment.

Que des influences Gupta se soient perpétuées au Tibet, on ne peut s'en étonner beaucoup; mais qu'un nuage caractéristiquement tibétain soit exactement celui que reproduit M. Stchoukine (*La peinture iranienne*, 1936, pl. XII *a*) d'après une miniature persane de 1307, voilà qui mérite quelque examen. Mais, répondra-t-on, ce nuage en forme de champignon à spirales opposées, à queue effilochée, est tout simplement chinois; c'est le champignon *tche* (cf. Chavannes, *De l'expression des vœux*). Pour ma part, j'ai rarement remarqué cette forme avec la fonction de nuage dans une peinture chinoise.

Mais on rencontre tant de sujets de perplexité devant l'art tibétain qu'on oublie de s'étonner des paradoxes les plus criants. Comment se fait-il que les lamaseries de Chine nous conservent depuis K'ien Long, sinon depuis les Ming, un art qui reste tibétain au lieu de devenir chinois, malgré quelques exceptions dans les peintures comme dans les bronzes ? Les objets ici catalogués viennent tout simplement de Pékin (p. 5); sur cinquante reproductions, seuls le Kubera (pl. XVII) et l'arhat (pl. XXIX) montrent une sensible influence chinoise.

Bref, il faut reconnaître franchement que tout demeure mystérieux dans cet art, et il en sera ainsi tant qu'on ne pourra pas explorer librement le pays et y faire des fouilles. Mais le sujet est comme une caisse difficile à ouvrir; il faut exercer beaucoup de patientes pesées d'un côté, puis d'un autre, avant d'espérer soulever le couvercle. Nous serions déjà beaucoup plus avancés si toutes les collections d'art tibétain, publiques et privées, avaient été l'objet d'une description aussi soigneuse que celle-ci, et si on avait noté de temps en temps "l'état de la question".

L'auteur a eu raison de mentionner dès le début que les Tibétains avaient probablement un art avant d'être "civilisés" par les pays bouddhiques voisins. Leur métallurgie et leurs poteries (celles-ci rares en Europe) sont marquées d'une originalité et d'une maturité qui n'appartiennent qu'à de très vieilles cultures; il y a là encore une énorme lacune dans nos connaissances, mais sur laquelle personne ne se fait illusion.

Je demande qu'on n'emploie pas à la légère les mots de *fresque* pour dire "peinture murale" ou de *détrempe* pour dire " peinture à l'eau ". S'il existait en Asie de vraies fresques, où les pigments soient emprisonnés dans un silicate de chaux formé sur place, le fait serait sensationnel. Toutes les peintures murales de l'Orient semblent être posées par des procédés divers sur un enduit blanc qui n'est pas le siège de réactions chimiques. A peine sec, il a pu être égratigné lorsqu'on y a commencé le dessin (Ajantâ), mais ce n'est pour cela un enduit *alla fresca*. N'en déplaise aux lexicographes, ce que les peintres entendent par détrempe, à base d'albumine par exemple, ne se détrempe pas facilement une fois sec; mais la peinture à la colle se ramollit dans l'eau et s'efface : c'est malheureusement le cas de beaucoup de peintures tibétaines. Il est curieux que les Tibétains n'aient pas employé l'aquarelle des Chinois. Au fond leur art ne doit rien à la Chine.

L'auteur a examiné les bronzes avec soin et en a tiré des constatations intéressantes (pp. 28-31). Mais n'y a-t-il pas d'autres procédés que la dorure au mercure et la dorure à la laque (bien caractérisée p. 30) ? Le Musée Guimet possède quelques statuettes dorées d'un or mat un peu verdâtre qui semble avoir été appliqué à l'état liquide (bain chimique ou pinceau) mais non, à vrai dire, en suspension dans la laque ; l'effet en est un peu " toc " malgré la qualité de la statuette. Peut-être les numéros 34, 35, 36, "laqués deux ors", sont-ils de cette catégorie ?

P. 19 est soulignée l'importance de la monture en brocard. C'est une grosse faute que de la supprimer pour encadrer la peinture, comme on l'a fait quelquefois en Occident.

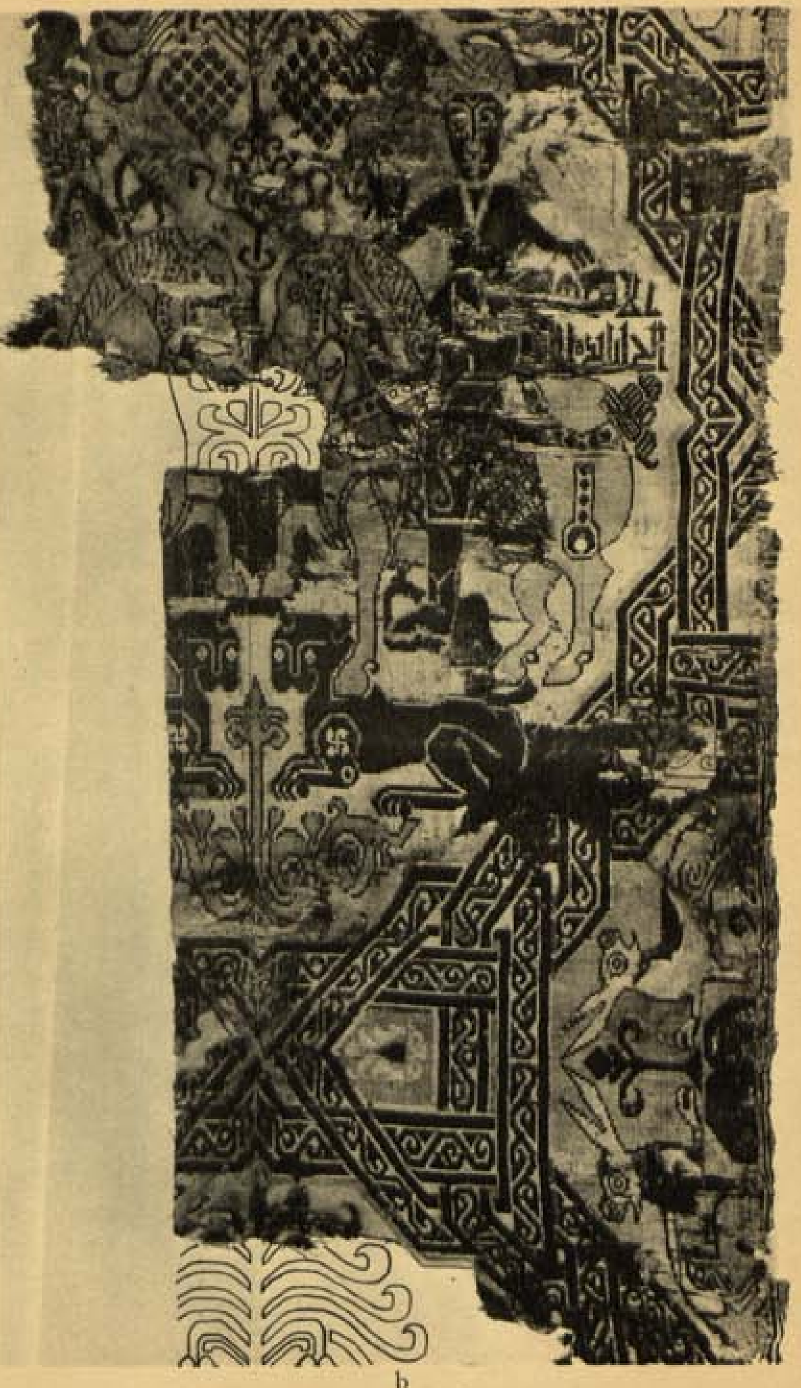
Il n'y a guère de personnages que Mme Cl. Pascalis n'ait pas su identifier, ce qui est une réussite étonnante. La collection ne semble pas contenir de *ts'a-ts'a*. Un corpus des *ts'a-ts'a* en dessins bien nets avec l'inscription qui est ordinairement imprimée au dos ferait faire des progrès sérieux à l'iconographie.

Mais toutes les réflexions que pourrait nous inspirer ce travail, l'auteur les a déjà faites; nous souhaitons qu'elle ait bientôt l'occasion de publier le résultat de ses nouvelles recherches.

J. B.



a



b

Fragments d'une étoffe de soie
a. — *Textile museum of the district of Columbia.*
b. — *Coll. Loewi et Stora.*

Un tissu musulman du nord de la Perse [1]

Les nombreuses pièces d'étoffes découvertes en Egypte ont permis de commencer un classement régional des tissus à épigraphes des premiers siècles de l'ère musulmane. On peut affirmer maintenant que, sans lire l'inscription, on reconnaît, à la seule forme des caractères, les groupes égyptiens, mésopotamiens et iraniens. Cette classification est sans doute très certaine, puisqu'elle découle, à vrai dire, de la lecture des noms d'ateliers. Partant d'une base aussi solide, il conviendra d'étudier la technique du tissage par région, sa matière, lin, coton et soie, ainsi que les motifs décoratifs.

La Perse et la Mésopotamie ont fourni jusqu'ici un nombre infime de documents d'une attribution précise. D'autre part, l'Iran est une contrée moins centralisée que l'Égypte et les produits devraient être classés par provinces. Les seuls renseignements que procure l'épigraphie concernent des étoffes de lin et de coton, qui ont été tissées dans le Khorassan et dans le Fars (2).

Les tissus de soie à grands motifs décoratifs ne sont accompagnés d'aucune inscription historique et, pour les classer, nous devons nous contenter de deux éléments d'appréciation, le lieu de la trouvaille et le maintien, dans l'ornementation, de certaines traditions nationales.

L'art sassanide nous apparaît, dans les tissus qui nous sont parvenus, avec des tendances ornementales très poussées, mais le mouvement n'en est pas toujours absent : on ne peut que rappeler les scènes de chasse et les animaux bondissants. Avec l'islam s'accuse définitivement une propension décorative, notamment par la rigidité symétrique.

Les traditions sassanides se sont toutefois imposées au créateur du tissu que nous étudions ici : c'est à elles qu'il convient de rapporter la sobriété du décor, qui s'enrichira, à l'époque seldjoukide, jusqu'à la surcharge excessive.

Il s'agit d'une étoffe de soie, dont on connaît actuellement trois fragments : le plus grand se trouve au Textile Museum of the district of Columbia (Pl. LVIII *a*); un autre appartient à MM. Loewi et Stora et fut exposé à Zurich en 1936 (Pl. LVIII *b*); un petit morceau est entre les mains de M. Indjoudjian.

Le premier fit partie de l'Exposition d'art persan de Londres (3). Il avait été sommairement décrit par M. Heinrich Schmidt, qui avait écrit (4) :

---

(1) Cette notice a été communiquée à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres à la séance du 21 Août 1936.

(2) Cf. *Répertoire chronologique d'épigraphie arabe*, II, n° 753; III, n°s 810, 865, 879, 955, 969, 977, 990, 1018, 1019 et p. 218, n° 870 A; Hassan Hawary, *Un tissu abbasside, Bull. Inst. d'Egypte*, XVI, p. 61 et seq.

(3) *Catalogue*, 3e éd., p. 37, n° 42 : « Silk Tissue, two cavaliers in starshaped bands. Seljuk, X-XI cent., or later ».

(4) *Persian Silks, Burlington Magazine*, décembre 1930, p. 290 et pl. III A.

« Un tissu de soie provenant du Nord de la Perse, qui peut appartenir au Xe siècle, montre qu'en harmonie avec la décoration architecturale, dont les combinaisons sont de plus en plus variées, les tissus voient s'enrichir également les thèmes décoratifs, dont les conceptions artistiques déterminent si souvent la manière de l'encadrement architectural. La division de ce tissu en panneaux reliés par un ruban géométrique, à zones alternativement grandes et petites, laisse pressentir les combinaisons compartimentées de la période seldjoukide. Le motif iranien de l'étrangleur de lion est devenu ici une simple formule ornementale, avec des cavaliers figés dans une rigidité monumentale sur le dos de lions couchés. Le candélabre conventionnel, avec ses énormes pommes de pin, qui ressemble à une composition d'un stuc du Département musulman des Musées de Berlin, provenant des fouilles de Ctésiphon, est, dans sa structure générale, une réminiscence du même motif qui se trouve sur le tissu de Nancy. Les lièvres, disposés par paires et sens dessus dessous dans de petits champs aménagés autour d'une rosette centrale, rappellent beaucoup par le dessin des jointures des membres les formes analogues des chevaux sur un tissu du Nord de la Perse (5). Le type du cheval est évidemment dérivé des chevaux du stuc sassanide des Musées de Berlin, provenant de Téhéran, type qui apparaît sur les objets découverts dans les fouilles de Turfan, en Asie centrale. Aussi, pour l'origine de cette pièce, on doit penser qu'elle vient de la région septentrionale de la Perse centrale ».

M. Heinrich Schmidt, qui signalait cette étoffe dans une étude d'ensemble, a eu le mérite d'en apprécier l'importance exceptionnelle. Les considérations suivantes sont bien faites pour rendre hommage à sa perspicacité.

Notre compétence ne saurait s'étendre à la technique de ce tissu, formé d'un triple taffetas, aux fils de couleurs crème, bleu ciel et marron, et nous nous bornerons à en exposer l'ordonnace et à essayer d'en préciser le centre de fabrication et la date.

Ce qui, dans cette étoffe, est musulman d'inspiration, en dehors de l'inscription arabe, qui établit une certitude, c'est l'esprit avec lequel la décoration sassanide est remaniée, peut-être inconsciemment : nous ne tenons pas là une composition vivante. Le personnage et les animaux sont groupés d'une façon savante, mais ils sont figés en des poses hiératiques et ne rappellent que de loin les attitudes plus libres de l'époque sassanide. Ici, comme ailleurs, la tendance de l'islam, en accentuant le rhythme ornemental par un sens inné de l'harmonie et de l'équilibre, tourne le dos à la réalité, comme si une force inconnue avait privé les êtres de la liberté de leurs mouvements. L'ensemble dégage donc une impression voulue d'artifice.

Il est remarquable de voir la volonté géométrique qui préside à l'agencement général et qui se manifeste dans les moindres détails : on y trouve aussi une certaine prédominance du dessin sur le coloris. Les scènes sont inscrites dans des hexagones, dont les cadres s'enchevêtrent à leurs points de rencontre de manière à former des tresses rigides, que viennent clore des bordures indépendantes, à figures de pentagones, affrontés par leurs pointes. C'est la naissance de l'arabesque et déjà, quoiqu'elles aient ici un rôle précis d'encadrement, les lignes ne prennent de l'élan que pour s'arrêter en route par un zigzag et pour revenir en arrière. Les bandes d'encadrement sont décorées d'un

(5) Tissu du Schlossmuseum de Berlin : *Ibid.*, pl. II B.

rinceau ondulé, interrompu au centre de chaque élément de bande et muni symétriquement, en haut et en bas, d'une demi-palmette.

Les yeux des animaux sont représentés par des motifs cruciformes qu'on retrouve aux jointures des pattes et sur le harnachement des chevaux. Il en est de même pour les traits de la physionomie du fauconnier, volontairement appuyés dans un sens géométrique par des zigzags et des croix. L'ensemble y gagne en rudesse et en puissance, mais y perd en individualité. C'est un visage inexpressif, aux yeux vagues, qu'accusent de longs sourcils, surmontés d'un chevron. Cette manière de procéder, en partie due à la technique du tissage, procure à cette physionomie une curieuse impression de gravité hautaine.

Les lions qui se trouvent sous les chevaux portent à l'articulation de l'épaule un fleuron qui rappelle la croix gammée.

La décoration principale se présente dans un cadre losangé, obtenu par deux bandeaux qui s'entrecroisent, en passant l'un sur l'autre.

La partie centrale de la décoration est constituée par l'arbre de vie, ici un palmier, dont les branches, minces, s'écartent en volutes symétriques, au sommet d'une tige frêle. Du milieu des dernières branches se détachent, à droite et à gauche, deux régimes de dattes, figurés par des losanges, qui groupent une série de petits fruits agencés symétriquement en forme de croix. Il n'est pas inutile de rappeler qu'ainsi traité, l'arbre est analogue à celui du tissu de Nancy (6). Une stylisation du même ordre se rencontre dans le somptueux manteau de Roger (7). Ces deux exemples devaient être cités, car, ainsi que l'a signalé M. Georges Marçais (8), « il est notable que les miniaturistes persans, si curieux du paysage, semblent ignorer complètement le palmier ».

Face à cet arbre s'affrontent deux fauconniers à cheval, figés théâtralement comme à la parade, dans une attitude de cérémonie. Chacun de ces cavaliers est un être au corps long et mince, d'un allongement vraiment disproportionné, aux jambes démesurées : c'est un « guerrier de haute stature et ses vêtements paraissent envelopper un grand arbre plutôt qu'un homme » (9). Nous sommes encore à la période héroïque : le fauconnier est doublé d'un homme de guerre (10). Rien de comparable aux fauconniers des faïenciers

---

(6) Falke, *Seidenweberei*, 1921, Fig. 203; Migeon, *Les arts du tissu*, p. 43; Migeon, *Manuel d'art musulman*, 1re éd., p. 389, Fig. 336; 2e éd., II, p. 291, Fig. 411; *Burl. Mag.*, janvier 1931, p. 17 A. — Voir une autre représentation de palmier dans Falke, *op. cit*, p. 10, Fig. 54.

(7) Duthuit, *Le costume impérial*, Cahiers d'art, 1928, p. 400-401; *Répertoire*, VIII, n° 3058.

(8) *Sur un bas-relief*, *Annales de l'Institut d'études orientales*, I, p. 173-174, où l'auteur signale une représentation sur un ivoire du Louvre : Migeon, *Manuel*, 1re éd., p. 129, Fig. 111; 2e éd. I p. 345, Fig. 152; Migeon, *Orient musulman*, *Armes*, pl. 10; Kühnel, *Islamische Kleinkunst*, p. 190, Fig. 156. Voir Aga-Oglu, *The Landscape miniatures*, *Ars islamica*, III, p. 77-98.

(9) Machuel, *Auteurs arabes*, p. 63.

(10) Pour d'autres représentations de fauconniers jusqu'au XIVe siècle, voir : Ferrandis, *Marfiles*, pl. XXIII; l'ivoire omeyyade publié dans *Répertoire*, VI, n° 2070; Grousset, *Civilisations de l'Orient*, I, p. 215; D'Hennezel, *Catalogue du Musée des tissus*, pl. II, n° 54 (un fragment de ce tissu se trouve au Musée de Cluny, ainsi que celui qui est signalé dans Migeon, *Or, musulman*, *Armes*, p. 30, n° 132); G. Marçais, *Sur un bas-relef*, loc. cit., planche; CIA, *Asie mineure*, pl. XLI ; Migeon, *Les cuivres arabes*, tir. à part de la *Gazette des Beaux-Arts*, p. 21, 24; Migeon, *Or. musulman*, *Armes*, pl. 11, 29; Migeon, *Manuel*, 1re éd., p. 130, Fig. 113, 180, Fig. 155; 2e éd., I, p. 345, Fig. 152, 350. Fig. 158; II, p. 68, Fig. 248, 149, Fig. 307, 365, Fig. 314; Lane-Poole, *Art of the Saracens*, p. 205, Fig. 80; Lane-Poole, *Saladin*, pl. à p. 338; Pauty, *Bois sculptés*, pl. XLVI,

de Rhagès et des peintres des écoles mongole et séfévide, dont la souplesse et la pose alanguie évoquent des pages de cour (11). Le fauconnier, comme l'a montré M. Georges Marçais, est fréquemment représenté dans l'art musulman (12).

Ce cavalier porte une ample et longue robe, serrée à la taille par une ceinture, croisée sur la gauche, qui s'évase largement vers le bas, en escalier, comme dans la technique du filet. Le pantalon est collant et tombe jusqu'aux pieds, ainsi que dans la tradition sassanide.

Le cheval est un animal vigoureux, un puissant destrier. Il a les « jambes solides, les flancs pleins, la partie du corps qu'entourent les sangles large et profonde » (13). Ce n'est pas le cheval arabe, de haute taille et aux formes allongées, dont la « queue épaisse remplit tout l'intervalle des jambes » (14). Dans notre tissu, la queue se termine par un large nœud : ce fait existe dans les représentations sassanides (15), où parfois la queue est nouée par un ruban, et la tradition se maintiendra chez les céramistes de Rhagès (16) et chez certains miniaturistes (17).

Le harnachement est décoré de perles et d'un croissant. La dimension excessive des jambes du cavalier a fait placer les étriers très bas.

XLVII, L, LVI; Pauty, *Bois sculptés d'églises coptes*, pl. II-III; *La céramique égyptienne*, pl. 140; Falke, *op. cit.*, Fig. 132; G. Marçais, *Figures d'hommes*, *Mél. Maspero*, III, p. 254; *Art of Egypt*, éd. Den. Ross, p. 341; *Cat. coll. Homberg*, 1908, fig. 334; Lamm, *Gläser*, I, pl. E; Pfister, *Nil, nilomètres*, *Revue des Arts asiatiques*, VII, p. 136, Fig. 4; *Cat. coll. Krafft*, pl. I; Kühnel, *Isl. Kleink*, p. 146, Fig. 112, 148, Fig. 115, 150, Fig. 118, 181, Fig. 149; Smirnof, *Atlas*, pl. LXXXVII, LXXXIX-XCI. Voir ici, pl. LIX, des céramiques du Musée arabe du Caire.

(11) a) Ganz, *L'œuvre d'un amateur d'art*, pl. 22; *Cat. coll Engel-Gros*, Fig. 87; Wiet, *Exposition d'art persan du Caire, Album*, pl. 36.

b) Dimand, *Handbook*, p. 24; Grousset, *op. cit.* I, p. 341; Coomaraswamy, *Miniatures de la coll. Goloubew*, pl. XLI, LXVII; Stchoukine, *Les miniatures persanes*, pl., XIX; Blochet, *Musulman Painting*, pl. CXLVI; Kühnel, *Miniaturmalerei*, pl. 75; *Illustr. Souvenir of Exhib. Pers. Art*, pl. à p. 32; L. Mercier, *La chasse et les sports chez les Arabes*, Fig. 5.

Dans les miniatures mongoles, voir : Blochet, *Peintures des mss. de la Bib. nat.*, p. 51; Migeon, *Manuel*, 1re éd., p. 47, Fg. 41; 2e éd., I, p. 205, Fig. 66; Coomaraswamy, *op. cit.*, pl. CXVI; L. Mercier, *op. cit.* Fig. 4.

(12) *Sur un bas-relief*, *loc. cit.*, p. 167.

(13) Machuel, *op. cit.*, p. 60.

(14) Machuel, *op. cit.*, p.42, 64. — Voir Wasyf Boutros Ghali, *La tradition chevaleresque chez les Arabes*, p. 174.

(15) Orbeli et Trever, *Orfèvrerie sasanide*, pl. 3, 5, 6, 9, 10, 13, 15; Sarre, *Kunst d. alt. Persien*, pl. 108, 112, 115; Falke, *op. cit.*, Fig. 22, 44; Smirnof, *Atlas*, pl. XXVI, XXVII, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII, LXXXIX-XC, CXXIII.

(16) Pope, *Introd. to Pers. Art*, pl. 34; Migeon, *Or. musulman, Cristaux*, pl. 28; Wiet, *Expos. d'art persan du Caire, Album*, pl. 26-27; Glück et Diez, *Kunst d. Islam*, pl. XXVIII et p. 406; *Illustr. Souvenir Exhib. Pers. Art*, pl. 66; Migeon, *Manuel*, 1re éd., p. 262, Fig. 211, 263, Fig. 214, 264, Fig. 215; Hobson, *Islamic Pottery*, p. 46, Fig. 51; *Victoria and Albert Museum, A Picture book of Pers. Pottery*, pl. 12; *Brit. Mus. Quarterly*, II, Fig. B; *Cat. coll. Engel-Gros*, Fig. 69-71; Wiet, *Expos. persane de* 1931, pl. XXIII; *Expos. d'art musulman d'Alexandrie*, pl. 16-18; *Pantheon*, janvier 1931, p. 48; *The Listener*, décembre 1930, suppl, p. IV.

(17) Blochet, *Peintures*, p. 21; Dimand, *Guide to Exhib. Islam. Miniature*, 1933-34, pl. 16, 26; Sakisian, *La miniature persane*, pl .XX, XXII, XXVII, LVII, LXXXVII; Stchoukine, *Min. persanes*, pl. XXIII; Arnold, *Painting*, pl.V; Aga-Oglu, *Preliminary Notes*, *Ars Islamica*, I, p. 188, Fig. 5; Blochet, *Mus. painting*, pl. LXIV, CXIV; *Bull. Metr. Mus.*, XXVIII, p. 165; *Burl. Mag.*, novembre 1912, p. 113, Fig. 10; Blochet, *Enluminures*, pl. XXV, XXXII, LXIV, LXXXVIII; *Cat. coll. Homberg*, 1931, pl. XLV; Wiet, *Expos. persane*, pl. E; Dimand, *Dat. Specimens*, *Metr. Mus. Studies*, I, p. 214, Fg. 5; Glück et Diez, p. 505; Kühnel, *Isl. Kunst*, p. 452, Fig. 466; Zaky Hasan, *Taswir*, pl. 30; Kühnel, *Miniaturmalerei*, pl. 35, 37, 41.









Céramiques du Musée Arabe du Caire.

Sous les chevaux se tiennent couchés deux lions affrontés, la tête tournée de face, aux bajoues pendantes (18).

Dans les petits hexagones on rencontre quatre lièvres à longues oreilles, en deux groupes retournés (19). Les bêtes sont affrontées deux par deux, et leur tête regarde en arrière, la bouche ouverte, avec un air étonné qui contraste avec la pose placide du corps (20). Mais cette impression d'hébétude semble affectée, la patte droite levée paraît un mouvement très étudié, et de l'ensemble se dégage une gravité artificielle qui ne manque pas d'humour.

L'inscription arabe est d'une rare valeur, puisqu'elle permet de localiser la provenance du tissu et d'en définir la date. Elle est placée, de part et d'autre, au-dessus de la croupe de chaque cheval : elle est tissée normalement à droite, mais à gauche, elle est retournée à l'envers, de façon à accentuer la symétrie. Deux lignes en coufique simple :

AL ISFAHBAD AL-DJALIL AYYADHU'LLAH

« L'illustre Isfehbed, que Dieu le soutienne ! »

L'orthographe arabe de ce mot persan n'est pas fixée : il nous suffit de savoir que la présente forme est attestée par des textes, bien que la graphie la plus courante soit *Isbehded*, pour *Ispehbed*. (21)

Nous ne voulons pas nous arrêter au rôle de la grande famille d'Ispehbed dans l'antiquité perse, nous bornant à constater qu'elle était établie au sud de la Caspienne (22). « Les anciens rois de Perse, écrit Yakut (23), laissaient le gouvernement du Tabaristan à un agent nommé Ispehbed, qu'ils ne révoquaient jamais. A sa mort, cette charge passait à son fils ou, à défaut d'héritier, un autre Ispehbed était nommé ». Un second passage est aussi formel (24) : « Ispehbed était le nom particulier des princes du Tabaristan, comme Chosroès pour les rois de Perse et César pour ceux de l'empire des Roum ».

Aussi bien le prince du Tabaristan est-il toujours appelé Ispehbed par les sources arabes avant même sa conversion à l'islam (25). Lorsque Karin ibn Shahriyar adhéra à la nouvelle religion, il conserva la même titulature (26). Et, à cause de ce titre, la partie orientale du Tabaristan fut désignée sous le nom d'*Ispehbed* ou d'*Ispehbedan* (27).

(18) Cf. Migeon, *Tissu*, p. 11-13; Sarre, *Alt. Persien*, pl. 98-99; Falke, *op. cit.*, Fig. 68-69, 125.

(19) On retrouve ailleurs cette disposition : Falke, *op. cit.*, p. 22, Fig. 164; *Illustr. Souvenir*, p. 69; *Burl. Mag.*, janvier 1931, p. 26, Fig. B; Cleves Stead, *Fantastic Fauna*, pl. 123-127, 129.

(20) Voir *Victoria and Albert Mus.*, *A Picture book*, pl. 18; Butler, *Isl. Pottery*, pl. XLII, LVIII; *Illustr. London News*, janvier 1931, p. 62.

(21) Amedroz et Margoliouth, *Eclipse Abbasid Caliphate*, III, p. 383-384, 449.

(22) Christensen, *L'empire des Sassanides*, p. 23-24, 28.

(23) Barbier de Meynard, *Dist. de la Perse*, p. 383-384.

(24) *Ibid.*, p. 31.

(25) Caetani, *Chronographia islamica*, p. 995.

(26) Ibn Isfandiyar, *Hist. of Tabaristan*, II, p. 157; *Encycl. de l'Islam*, II, p. 588; Diez, *Churasanische Baudenkmäler*, p. 90; Barbier de Meynard, *Dict. de la Perse*, p. 350.

(27) Rabino, *Mazandaran*, p. 3; Barbier de Meynard, *Dict.*, p. 375-376.

Cette islamisation de Karin se produisit au début du IIIe IXe siècle : ainsi, la région avait continué à vivre dans une indépendance quasi-complète, avec la pratique de l'ancienne religion (28).

Un certain désordre en résulta, et, notamment, le titre d'Ispehbed fut pris simultanément par plusieurs princes, par exemple, les Dabwaihides ou Guilanshahs, les Bawandides (29), et enfin les Ziyarides, ces derniers ayant fait disparaître la dynastie bawandide. Toutefois le titre apparaît encore sur la tour de Radkan, édifiée en 411/1020-1021, par un certain Muhammad, seigneur bawandide inconnu par ailleurs (30). Et nous ne faisons allusion ici qu'aux grandes familles princières, car il résulte de l'examen des textes que certains notables étaient appelés Ispehbed (31).

Bien entendu, le titre ne disparaît pas avec la suprématie seldjoukide, mais les caractères de l'inscription ne nous autorisent pas à dépasser le XIe siècle. La teneur du texte non plus. L'Ispehbed anonyme du tissu est qualifié d' « illustre », *djalil*, qu'on rencontre, en Perse, dans des épigraphes qui s'échelonnent entre l'année 344/955-956 et environ le milieu du Ve/XIe siècle (32). Il faut signaler l'avènement du superlatif « très illustre », *adjall*, appliqué à un prince bouyide dans la seconde moitié du IV/Xe siècle (33) et surtout à un seigneur du Kurdistan dès l'année 374/984 (34). Il est d'ailleurs frappant de voir que le même vizir égyptien mort en 380/991, Ibn Killis, est appelé indistinctement *djalil* et *adjall* (35). Or, nous avons constaté souvent que les titres venaient de Perse et s'acheminaient vers l'ouest. De fait, nous percevons, avant le milieu du Ve/XIe siècle, l'universalité du titre *adjall*, porté par les Hamdanides, en Syrie, les Ghaznévides, en Afghanistan, les Merwanides, en Mésopotamie (36).

Nous serions donc en droit de conclure que cette étoffe, tissée pour un seigneur du Tabaristan que nous n'identifions pas, date probablement du milieu du IVe/Xe siècle. La forme des caractères, le coufique simple, nous ramène aussi à la même époque. Sans doute, l'inscription de Radkan, que nous venons de citer, datée de 411/1020-1021, est sculptée sur pierre, mais la complication curieuse de caractères tressés montre une évolution qui ne peut guère s'être produite en moins de cinquante ans dans une même région.

Un autre indice de l'antiquité relative de cette pièce, c'est que l'inscription arabe a été superposée au décor sans en faire proprement partie. A l'époque seldjoukide, le texte aurait été disposé dans la bande d'encadrement. Ici, l'artiste s'est inspiré étroitement d'un carton sassanide, puis il a inséré, suivant la commande, l'inscription dans un champ nu.

---

(28) Yakubi, *Kitab al-Buldan*, p. 276-277; trad. Wiet (sous presse), p. 81.

(29) Ibn Isfandiyar, p. 91-92; Casanova, *Les Ispehbeds de Firim, Vol. of or. Stud. present. to Prof. Browne*, p. 117-126; Godard, *Les tours de Ladjim, Athar-é-Iran*, I, p. 115, 118.

(30) *Répertoire*, VI, n° 2312.

(31) Ibn Isfandiyar, p. 164, 168, 179, 195-196, 200-201; Amedroz et Margoliouth, *Eclipse*, I, p. 399-401.

(32) *Répertoire*, IV, n° 1476; VI, n° 2331; VII, nos 2572, 2573, 2626.

(33) *Répertoire*, V, n° 1956.

(34) *Répertoire*, V, n° 1901.

(35) *Répertoire*, V, nos 1887, 1936.

(36) *Répertoire*, IV, n° 1557; VI, nos 2059, 2184.

(37) *Prolégomènes*, II, p. 67; Christensen, *op. cit.*, p. 92, n. 2, 100.

Les provinces de la Caspienne, séparées du reste de la Perse par la chaîne de l'Elbourz, menèrent longtemps une existence autonome. Leurs petits princes, à l'abri de leurs montagnes et isolés dans leurs régions boisées, continuèrent à pratiquer l'antique religion et à frapper monnaie en langue pehlevie. Le pays fut donc administré pendant environ les deux premiers siècles de l'hégire par une lignée de seigneurs dont la personnalité s'affirme par une résistance opiniâtre aux visées impérialistes du califat, sur les terrains religieux et politique.

Dans cette région, les coutumes et les goûts nationaux se maintirent. Il y eut, dans ce dernier bastion de la civilisation perse, une volonté d'autant plus grande de conserver les anciennes traditions locales que des préfets califiens étaient installés en Arménie et dans le Khorassan, formant tenaille autour du Tabaristan. Les artisans de la contrée contribueront donc activement à l'iranisation de l'empire du califat. Une scène comme celle qui est reproduite sur ce tissu, malgré son apparence austère, devait faire revivre, avec des thèmes éprouvés et une ornementation familière, les émotions d'antan, toujours vivaces dans une province ou l'islamisme s'était implanté lentement. Cet harmonieux tableau, sans innovation personnelle de la part de l'artiste, s'apparente bien aux vieux clichés. La composition en est faite avec goût, avec probité, avec une savante discipline, et nous ramène à une certaine sensation de calme heureux, bien qu'évoquant des journées de chasse, passe-temps agréable en même temps qu'entraînement à la guerre, nécessaire dans cette contrée agitée par les combats.

Ibn Khaldun nous assure qu' « avant l'islamisme, les rois de Perse faisaient mettre dans l'étoffe de leurs vêtements soit les portraits et les figures des souverains de ce pays, soit certaines figures et images appropriées à cet usage », mais, nous le voyons, l'écrivain est trop absolu lorsqu'il ajoute que « les princes musulmans substituèrent leurs noms aux figures ».

GASTON WIET.

Le problème des ateliers d'étoiles de faïence lustrée

L'auteur du traité de la technique des faïences de Kāshān, Abūl ķāsim 'Abdollah ben 'Ali ben Muhammad ben Abi Ṭāhir al Kāshānī al Muwarrix (1), dans un chapitre sur la composition des éléments, nous a indiqué soigneusement les procédés techniques des étoiles et des croix de revêtement, « *Izār e Xāneh* » (2). Il existait aussi des règles pour le traitement du décor que chaque maître confiait à ses élèves, et dont nous trouvons les traces sur les exemples qui nous sont parvenus.

Le présent travail a pour but d'ébaucher une étude sur le style des différents ateliers qui ont fabriqué des étoiles et des croix de revêtement.

La plus ancienne étoile est l'œuvre d'un atelier où l'on a produit les meilleurs spécimens qu'ait jamais donnés l'art des céramiques lustrées en Iran. Elle est datée de ṣafar de l'année 600/novembre 1203, (3) et elle représente quatre personnages assis face à face au milieu de feuillages. De part et d'autre et entre les personnages, se trouvent de petits oiseaux; en haut, deux pigeons assis sur un anneau (sorte de baldaquin) indiquant l'orientation symétrique de la scène. La coiffure des personnages est composée d'un

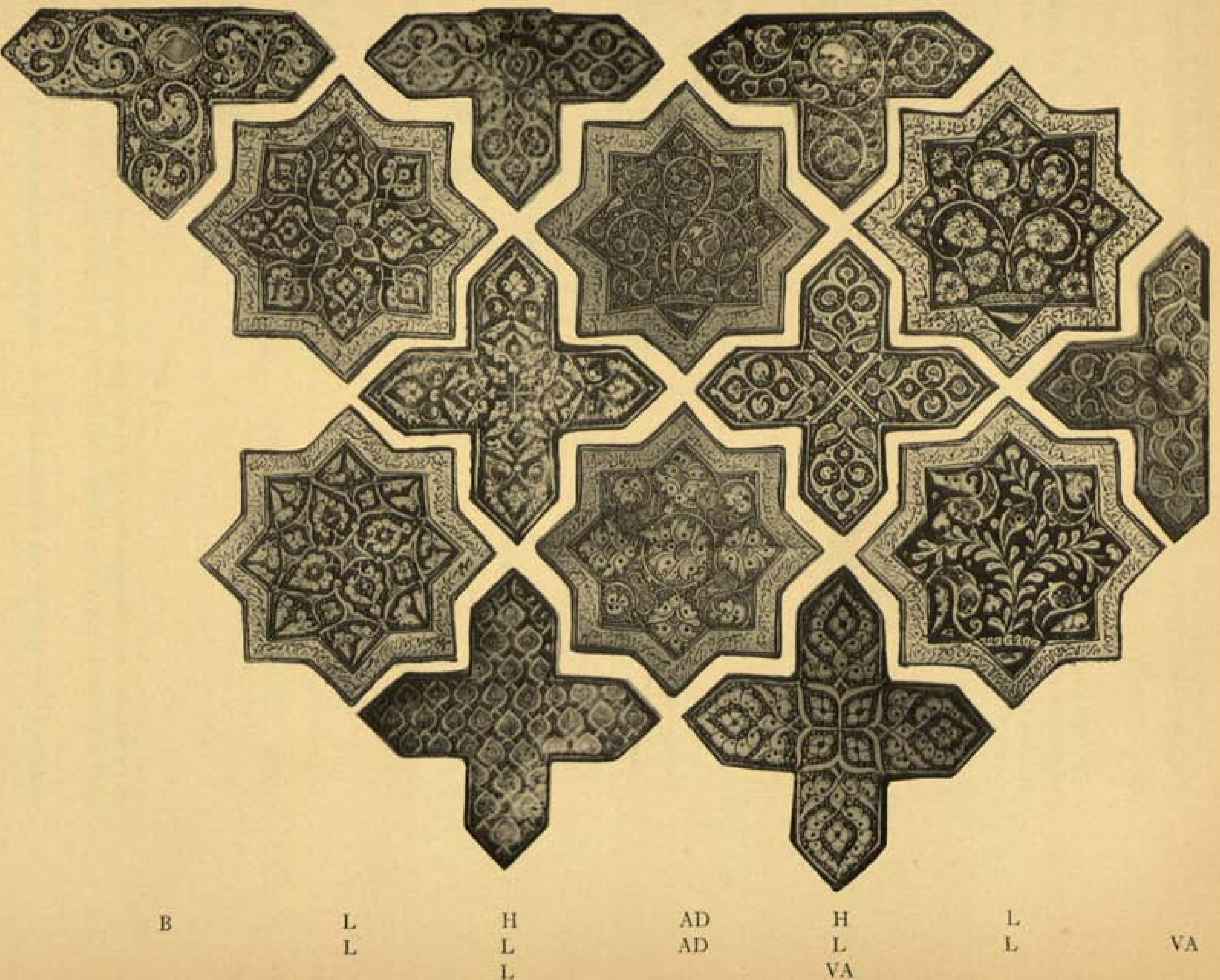
---

(1) La Bibliothèque Nationale de Paris possède du même auteur (Supp. Pers. 1419) un manuscrit sur l'histoire détaillée du règne du sultan mongol Uldjāitū Muhammad Xodābandeh, qui présente notre auteur comme un écrivain bien versé dans l'histoire et qui, après avoir contribué à la rédaction du *Djāme'ut Tawārix*, a voulu terminer la grande histoire universelle par le récit des événements de son temps. Il a assisté à la création de la nouvelle capitale : Konghorölöng, (Sultanieh), avec ses merveilleux palais et jardins dont G. Clavijo a conservé de beaux souvenirs. Il en donne une description imagée et pleine de vie, qui rend bien l'état d'esprit de ses contemporains qui venaient, comme lui, d'être éblouis de la richesse de cette métropole du monde... De même il n'est pas indifférent devant cette œuvre grandiose que fut « le Dôme Sublime » de Abwāb ul Bēr, le mausolée du roi (cf. Bahrami, *Aỹandeh*, Téhéran, 1927) et il cherche à rendre hommage au talent de son architecte : Xādjeh 'Alī Shāh è Tabrīzī.

On connaît le large emploi que l'architecture de l'époque faisait des étoiles bleu turquoise ou des faïences mosaïquées; ses vestiges sont encore visibles sur les parois de voûte des galeries extérieures de la coupole, et à l'intérieur sont cachées par une couche de plâtre. Mais par modestie notre auteur ne mentionne aucun terme qui fasse allusion à ses connaissances techniques !

(2) H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre, R. Winderlich, *Orient. Steinbücher*, etc. P. 27. Elles n'étaient pas seulement destinées à orner les murs des maisons, mais aussi on les employait dans les édifices religieux et dans les bains publics (Ibn Baṭṭuṭa en a vu à Ispahan; Defremery, Paris, 1854, t. II, p. 46). Le terme d'*Izār e Xāneh* désignait surtout l'emplacement des étoiles et croix sur le bas des murs. Elles ne sont pas faites pour être vues de loin; leurs inscriptions ne sont lisibles que de près. Si au témoignage de l'auteur du Maṭla' ush Shams (T. iii, p. 275.) elles étaient employées sur les parois supérieures du mur de l'Iwān, cette position ne doit pas nous surprendre, puisqu'elles étaient introduites dans l'Imam Zadeh à une époque postérieure.

(3) Herz, *Catalogue raisonné des monuments exposés dans le Musée National de l'art arabe;* deuxième édition, 1906, n° 50.



B	L	H	AD	H	L	
	L	L	AD	L	L	VA
		L		VA		

Étoiles et croix datées mars-avril 1267 (groupe I).
(AD = *Musée des Arts Décoratifs* ; B = *Musée de Berlin* ; H = *Coll. O. Homberg* ; L = *Musée du Louvre* ; VA = *Victoria and Albert Museum*.)

bandeau, orné sur le front d'une pierre précieuse, et dont les deux longues extrémités tombent sur les épaules (fig. 1).

L'arabesque qui court sur le vêtement et la position des personnages, ainsi que la forme du feuillage et des oiseaux suffiraient à caractériser un style. Mais les mêmes éléments se retrouvent sur une étoile, datée du mois Sha'ban 604, février 1208, du Museum of Fine Arts de Boston; sur une autre du musée de Pennsylvanie, datée de



a) (Étoile de faïence datée, 3 novembre 1203, *Musée arabe du Caire*).

b) (Étoile de faïence datée, février 1208, *Musée de Boston*).

c) (Étoile de faïence datée, 1210, *Musée de Boston*).

d) (Étoile de faïence datée, décembre 1211, *Musée de Pennsylvanie*).

Fig. 1.

Radjab 608/décembre 1211, (1); et sur une étoile qui porte la date de 657/1259 (2). Par l'analogie du style, on serait tenté d'attribuer toutes ces œuvres au même artiste, malgré l'écart de 57 ans.

Un nouveau critérium nous est fourni par le caractère et par le texte de l'inscription

(1) E. Elkins, *Two Dated Persian Tiles;* The Pennsylvania Museum Bulletin, 1934, p. 86.
(2) *Museum of Fine Arts Bulletin,* Boston, August, 1908, N° 34, p. 29.

qui encadre chaque étoile. La poésie arabe, écrite en bon naskhi, qui orne l'étoile du musée du Caire, ne présente aucun intérêt pour notre étude. Mais après cette inscription court un quatrain persan dont le premier vers est encore bien lisible :

Ān tchehreh negar kė bar ḳamar mī xandad,
Regarde ce visage qui se moque de la lune,
. . . . *kė bar gohar mi xandad.*
. . . . qui se moque des pierres précieuses.
Li ḳātibihī Abī..., ba'da mā 'amalahū wa ṣane'ahū
Composé par le calligraphe (de l'étoile), Abu... après l'avoir fabriqué et peint (1).

Ainsi l'artiste qui a fabriqué et peint cette étoile, a préféré au simple papier périssable la brique émaillée, pour immortaliser le quatrain dont il est l'auteur. Ce même souci a préoccupé d'autres artistes qui nous ont laissé de précieux points de repère pour l'attribution de leurs œuvres.

Il faut se rappeler le goût que l'époque portait à la culture de la calligraphie ; l'histoire en est le meilleur témoin. Nizām ul mūlk avait en main, avec la direction politique, le gouvernement spirituel du temps. Ses efforts pour le développement de l'art de la calligraphie ne sont pas méconnus des historiens ; le récit que nous a conservé as Subki de la vie d'un amateur de beaux manuscrits, Abu Yusuf al Ḳāzvīnī al Mu'tazalī, suffirait pour nous en donner une idée. (2)

Le roi Ṭughrul II (1175-1194), élève de Zain ud Dīn Mahmūd b. Muhammad b. 'Alī al Rāwandī (du district de Kāshān), avait réuni autour de lui un grand nombre de calligraphes et de peintres, parmi lesquels on comptait le peintre Djamāl ud Dīn è Isfāhānī et le célèbre calligraphe, Abū Bakr Nadjm ud Dīn Muhammad b. 'Alī, l'auteur d'un traité sur les règles des différentes écritures de son époque (3). Ces étoiles, comme de fidèles compagnons de l'homme, portent la marque de sa pensée et nous fournissent un témoignage incomparable sur ses goûts et ses penchants.

Le style de l'écriture de l'étoile du musée du Caire est caractérisé par le cercle angulaire de la lettre *ra*, par la forme minuscule de *nūn* en contraste avec *alif*, par le mouvement de *xe* et *nūn*, dans la composition de *xand* et aussi par l'enchaînement des lettres etc.

La deuxième étoile, celle du musée de Boston, est d'un style bien proche de la première, surtout par le dessin du visage, par la forme de la coiffure et celle des feuillages ; pourtant, elle en diffère par le caractère des lettres et par le texte (fig. 2) (4).

---

(1) En arabe ces deux termes ont bien la même signification mais il n'en est pas ainsi dans le vocabulaire des manufactures des faïences lustrées. On lit sur le mihrab de l'Imām Zadeh Yaḥyā (Musée de l'Ermitage) W. A. Kratschkowskaja *L'Iran*, I, 1926, p. 76) « sana' ahu 'Alī b. Ahmad b. 'Alī al Husainī al Katibī » et sur la bordure « 'amela Yūsuf b. 'Alī Muhammad ».

(2) As Subki, *Tabaḳāt*, p. 230. Après un long voyage en Syrie et en Égypte, Abū Yūsuf apporta pour le ministre quatre choses uniques : manuscrits du Ḳoran, des Hadith écrits par des grands maîtres et un ouvrage volumineux de 700 lignes rédigé et écrit par as Ṣāhib b. 'Abbād sur 700 feuilles de papier de Samarkand, etc.

(3) Rāhāt us Ṣudūr wa Āyat us Surūr, p. 43, 44, 437, etc.

(4) Le texte de ces inscriptions, très précieux pour l'histoire de la littérature, ainsi que pour le dévelop-

De même l'inscription de l'étoile du musée de Pennsylvanie ne présente aucune ressemblance de style avec celle des étoiles précédentes. Faute de signature nous ne pouvons pas décider de leur attribution avec certitude (fig. 3). En revanche, la quatrième étoile, malgré de petites retouches modernes, nous a bien conservé la signature de l'artiste. Les trois quatrains qui forment l'inscription sont aussi de lui. (fig. 4).

Nous avons fait allusion à l'importance de ces étoiles pour la connaissance de la vie spirituelle de l'époque. Le mode même du quatrain en est une preuve. Le XIIIe siècle est en effet l'âge d'or de ce mode qu'on n'appelait pas encore *rubā'ī*, mais *dōbeitī* ou *ṭarāneh*. Sous le règne de Ṭughrul II, il y avait un amateur passionné de *dōbeiti* qui avait passé toute sa vie et dépensé toute sa richesse pour l'amour de ce genre de poésie. Papier, en main, il allait partout à sa recherche et, après sa mort, on discuta son héritage; il n'y avait que cinquante *xarvār* de papier sur lesquels il avait écrit uniquement des *dōbeiti*... (1).

Le premier quatrain se lit :

Guftam bé shékasteh dil ké tchūn dārī kār,
Andar shikan é zulf é xam andar xam é yar?
Dil guft ké nīkūst zé mā dast bé dār,
Mā har dō shékasteh rā bé ham bāz gozār.
Aizann likātibihi...

J'ai demandé à mon cœur brisé, s'il se portait bien dans les plis et replis de cheveux frisés de la bien aimée. Il vaut mieux répondit-il, que tu nous abandonnes et que tu nous laisses rester ensemble; nous deux brisés. Aussi du calligraphe.... Et l'inscription se termine par *katabahu Abū Rofaẓeh (?)* (l'a écrit Abu Rofaẓeh).

La même signature se retrouve sur deux autres étoiles ; l'une est conservée à Boston, Museum of Fine Arts (2), l'autre fait partie de la collection Pusgul (3).

Toutes les deux sont bien différentes des étoiles précédentes. La première représente un cavalier marchant au galop, à côté d'un cyprès, où chante un oiseau à long bec, un chien, la tête tournée vers son maître, court devant lui; à droite, un autre est assis. La scène toute entière est ornée de petits oiseaux voltigeant et de feuillages, semblables à ceux que nous avons vus sur l'étoile du Caire (4). Le motif du cavalier et le style de la peinture ne rappellent en rien, sauf quant à la forme de la coiffure, l'œuvre d'Abu Rofaẓeh. Il en est de même jusqu'aux têtes des oiseaux. Mais la ressemblance du caractère de l'écriture et surtout la concordance des signatures ne laissent aucun doute sur leur attribution (Pl. LXV, *d*).

---

pement de l'écriture du pays sera l'objet d'une étude spéciale. Nous nous bornons à reproduire ici seulement les textes qui portent des signatures pour donner une idée de la manière de penser des artistes.

(1) Rahat us Sudur, etc., p. 344.

(2) *Museum of Fine Arts Bulletin*, 1909, p. 31.

(3) G. Wiet, *Exposition de l'art persan*, Caire, 1935. C. 38.

(4) H. Ettinghausen, *Evidence for the identification of Kāshān pottery*, Ars Islamica, 1936, v. III, Part I.

Ān kas ké zé āzār é kasān tūsheh barad,
Az xarman é'omr é xār tchūn xūsheh barad?
Ei gūsheh girifteh az djahān nūshat bād!
Ham gūsheh ké 'āḳil az djahān gūsheh barad.
Katabahu Abu Rofāẓeh, fī Rabī'ul āxir, thamān wa sittamiya Hidjrīeh.
Celui qui en maltraitant les autres, veut faire du profit,
que pourra-t-il récolter de l'aire de la vie des épines?
Que la solitude, te soit agréable. O! Toi qui t'es retiré du monde;
c'est encore un coin que le sage choisira de ce monde.
L'a écrit Abu Rofaẓeh, en Rabi' ii, 608 de l'hégire/septembre 1211 (1).

L'étoile de la collection Pusgul est à moitié restaurée; c'est seulement la partie supérieure qui est restée intacte (Pl. LXVI, *a*). Elle représente une femme, reconnaissable à sa coiffure, en train de se promener au milieu des arbres. Dans le champ, il n'y a aucun élément traditionnel; plus de feuilles isolées, plus de petits oiseaux, mais de véritables branches qui sortent de deux troncs d'arbres et entourent le personnage. La jeune femme est coiffée d'un petit bonnet conique, orné de perles. Son vêtement n'est pas, non plus, décoré d'arabesques de tiges et de feuillages, mais de petites feuilles en vrille, et, d'une bande autour de chaque bras, qui font penser au décor du vêtement du personnage, figuré sur l'étoile du musée de Boston.

Bar yād é labat mohr é zabān bastandam,
Bar nām é tō ham kām u dahān bastandam.

. . . .

Katabahu Ābū Rofāẓeh, ba'da mā 'amalahū wa ṣanéahū, fī 'ashr ul awal min dhil gh'adih, sanat tis'a wa sittamiyā.
Au souvenir de tes lèvres, on m'a cacheté la langue,
en te nommant, on m'a fermé la bouche.
L'a écrit Abu Rofaẓeh, après avoir fabriqué et dessiné cette étoile,
au 10 *dhul gh'ad*, de l'année 609/2 (mai, 1213).

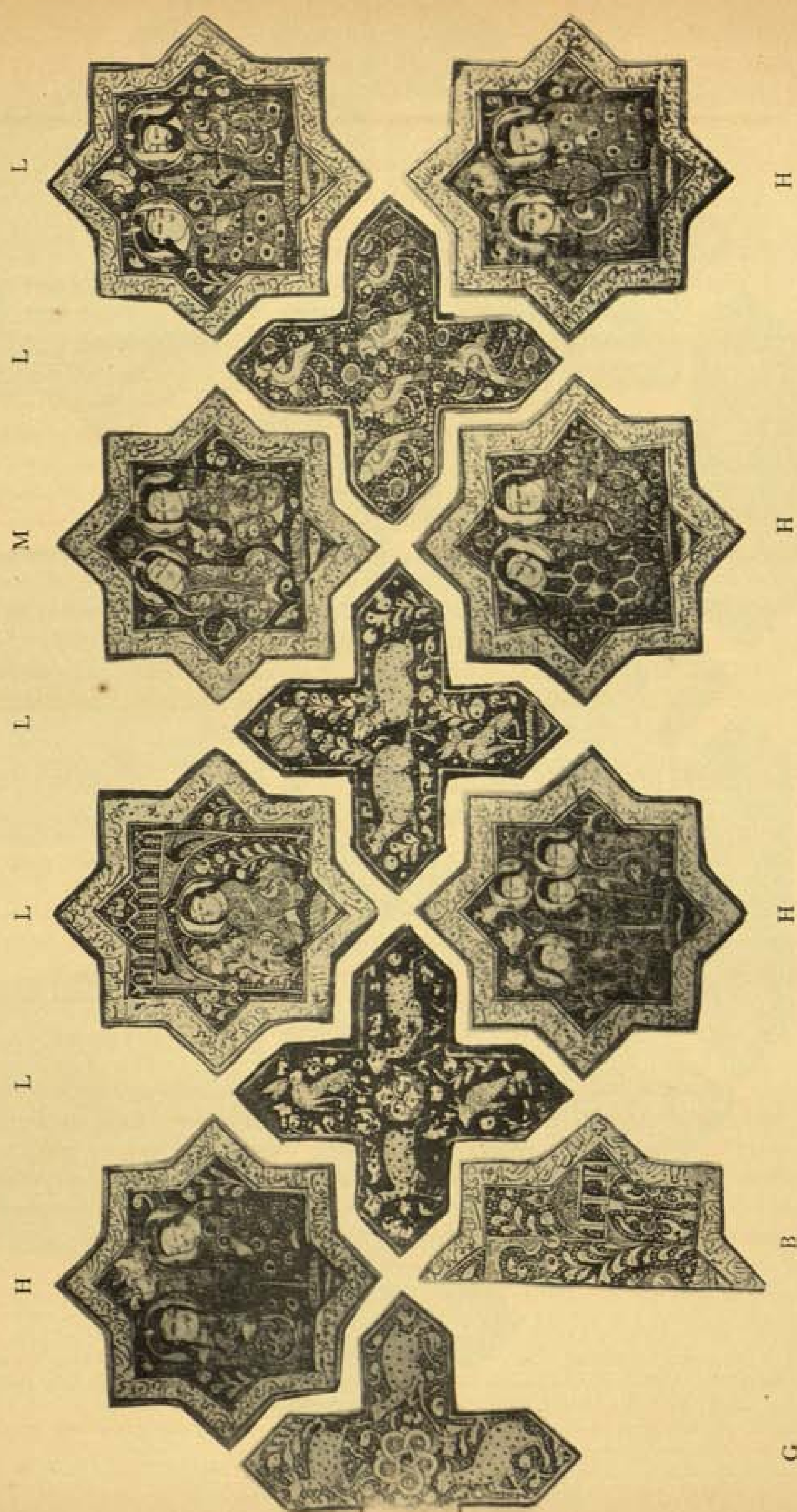
Au même atelier, sinon au même artiste, revient un fragment d'étoile du musée de Berlin (Islamische Kunstabteilung, nº 487) qui représente aussi une femme entourée d'arbres. Elle a un bras tendu en avant et de l'autre, elle tient un petit bouclier rond décoré en damier (2). La forme en tulipe du cyprès, ainsi que celle de cet oiseau à long bec rappellent le style de l'étoile de Boston, alors que son inscription décèle un caractère différent (Pl. LXVI, *b*).

La date de ce fragment est écrite de la même façon que sur la première œuvre d'Abu Rofaẓeh, et, qu'on a lu 657/1258. En réalité, la forme de *ṣifre* (zéro) à cette époque

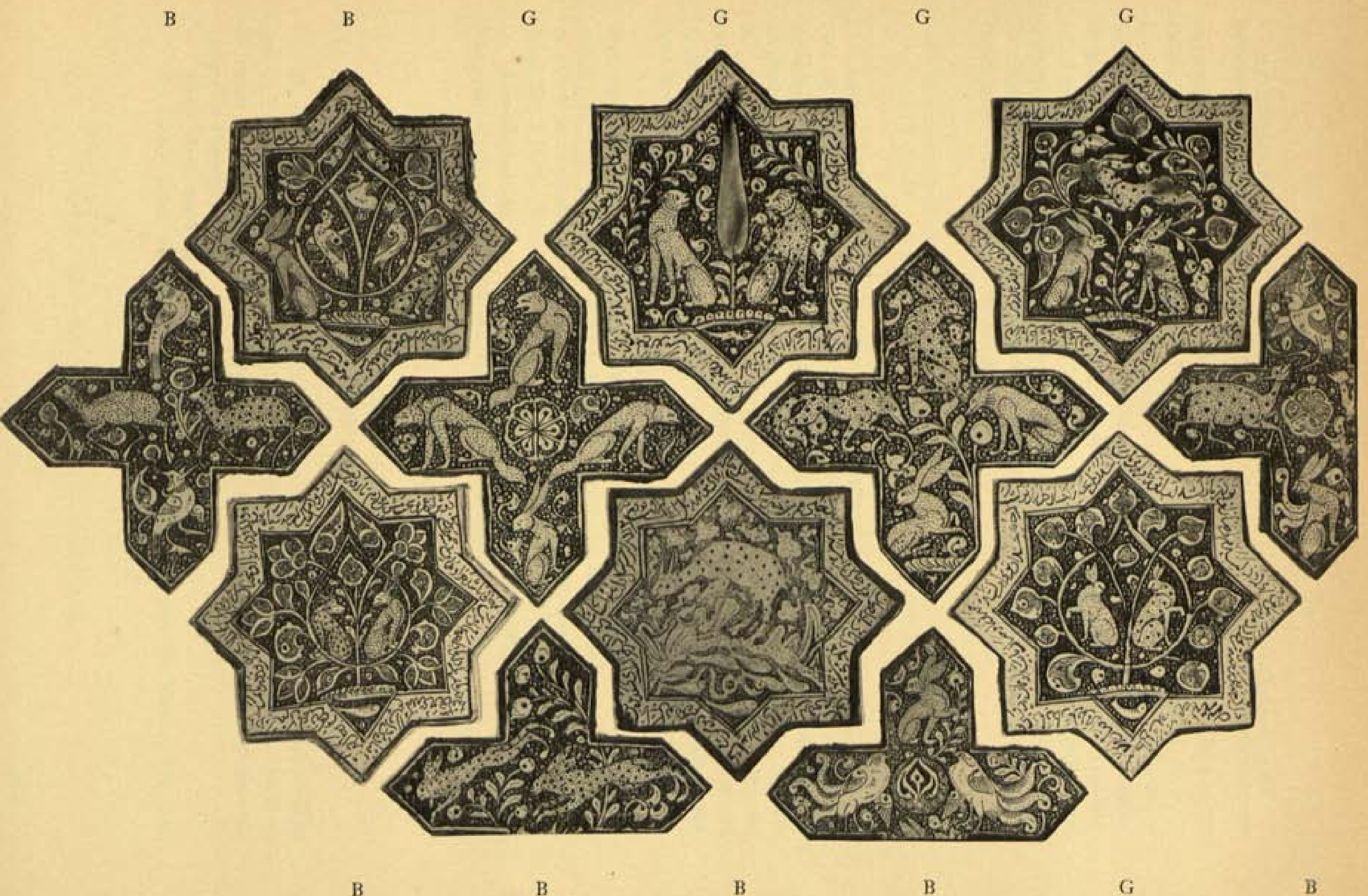
(1) R. Ettinghausen croit y voir *thalatha* au lieu de *thamana*; mais cette lecture ne nous paraît pas être fondée. (*Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology*, vol. IV, nº 3, June 1936, p. 145).

(2) E. Kühnel, *Eastern Art*, vol. III, 1931, p. 227.

L'identification du bouclier nous était possible grâce au décor d'une étoile inédite du musée de Ḳum qui représente deux guerriers en train de se battre.



Étoiles et croix datées mars-avril 1267 (groupe I).
(B = *Musée de Berlin*; G = *Coll. Godman*; H = *Coll. O. Homberg*; L = *Musée du Louvre*; M = *Coll. Manzi*.)



Étoiles et croix datées mars-avril 1267 (groupe I).
(B = *Musée de Berlin*; G = *Collection Godman.*)

nous reste encore inconnue en épigraphie et ce n'est qu'en comparaison avec les chiffres modernes qu'on a pu le distinguer de *pandj* (cinq). Désormais cette lecture ne nous semble plus exacte, puisqu'il est impossible d'admettre une durée de 49 ans pour la vie active d'un artiste dont l'écriture n'avait subi aucun tremblement de la main. En revanche, la date de 607/1210 correspond bien à l'époque de deux autres étoiles. Notre remarque est d'autant plus juste que cinquante ans plus tard, le style décoratif des étoiles sera déjà en décadence et même sur les exemples soignés, comme celles qui proviennent de Dāmghān, l'ornement du vêtement et la forme exagérée de la tête des personnages témoignent des caractères d'un art finissant...

II

Le motif d'un souverain assis sur le trône, entouré des serviteurs, peut caractériser l'œuvre d'un autre atelier. Ce thème se rencontre pour la première fois sur un plat de la collection H. Havemeyer, daté de Jum, adi ii, 607/1210 (1). Le programme général en était déjà fixé : un homme barbu, richement habillé est assis sur un trône; derrière lui, deux jeunes serviteurs, à moitié cachés par le trône, ont la tête tournée vers les courtisans qui se trouvent à droite et à gauche du souverain; en haut, une sorte de baldaquin et en bas, un étang d'eau. Tout cela conçu par un esprit qui envisage avant tout le rythme de la symétrie.

Sur une étoile de la même collection (2), le thème principal est bien respecté, mais les courtisans sont remplacés par deux personnages qui se tiennent debout, les mains posées sur la poitrine dans l'attitude du respect. En bas, un lion, motif héraldique que l'art de l'époque emprunte au répertoir de l'ancien Iran, pour symboliser le trône royal (Pl. LXVI, *c*).

L'inscription par son caractère cursif, par la forme de certaines lettres (dal, ye, nūn, alif, etc.), annonce déjà l'avènement du « Shékasteh ».

Dar 'ālam é 'ishḳ gham zé shādī kam nīst,
Shādān na buvad ān tché bé gham xorram nīst.
Har tchand ké derāz ast bīābān é balā,
Dīdīm bé pāi é 'ishḳ gāmī ham nīst.

Dans le domaine de l'amour, le chagrin n'est pas moindre que le plaisir; il ne saurait être joyeux ce (celui) qui n'est pas heureux avec le chagrin. Nous avons vu le désert du malheur; malgré sa longueur, il ne paraît pas même comme un pas, par rapport à l'amour.

Cette étoile porte la date de 608/1211, 1212.

La même scène est représentée sur une étoile du musée de Boston (3), dont

(1) E. Kühnel, *op. cit.* fig. 4.
(2) S. Dimand, *Exhibition of Ceramic Art of the Near East*, 1931, n° 45.
(3) *Museum of Fine Arts Bulletin*, August, 1908, n° 34, p. 29.

l'inscription ne contient aucune date. Là aussi, le plan général est bien observé; la position du souverain, la forme de sa coiffure et le geste de ses deux serviteurs, à droite et à gauche du trône, sont restés les mêmes. Pourtant certains traits attestent qu'il s'agit d'une œuvre postérieure à l'étoile précédente. En haut, les pigeons ont changé de position, le souverain tient un gobelet de vin en main et les deux serviteurs sont arrivés à la hauteur du trône, etc.

III

Sous l'empire des Mongols, de nombreux ateliers commencèrent à travailler dans l'intérieur des palais, ou des *Imām zādehs.* Bien souvent une inscription en nasxi, répète sur les étoiles, destinées à orner les murs de ces édifices religieux, la première et la dernière Sura du Ḳoran. Sur les autres, qui faisaient partie des monuments profanes, le goût de l'époque se fait sentir.

Un ensemble de ce dernier groupe qui ornait jadis, à Imām zādeh Dja'far (Dāmghān), les parois supérieures du nord de l'*iwan* (1), nous permet d'étudier sur plusieurs œuvres les différents aspects du même atelier.

Il importe de préciser, d'abord, le nombre et le genre des étoiles qui se trouvaient dans l'Imām zādeh, vers la fin du XIXe siècle et avant d'être dispersées dans les collections européennes. Notre présomption, à cet égard, sera fondée sur un seul passage du *Matla'ush Shams* (le récit du voyage de Nāsir ed Dīn Shāh à Meshhad), où l'auteur consacre une place assez considérable à la description des étoiles qui se trouvaient encore sur place (2).

Elles n'étaient pas alors très nombreuses, puisque réunies avec un autre genre d'étoiles, plus petites et à six pointes (3), elles couvraient un espace assez restreint, « un tiers du haut des murs de l'Iwan ».

Parmi les étoiles que notre auteur avait vues, figuraient :

1) Une étoile représentant le soleil et un lion (Musée du Louvre) (4).
2) Une étoile représentant un éléphant et un personnage monté sur un taureau (échappe à ma connaissance).
3) Une étoile représentant un homme et une femme ensemble (Musée du Louvre).
4) » » » deux femmes (collection Manzi) (5).
5) » » » un lion et un canard (?).

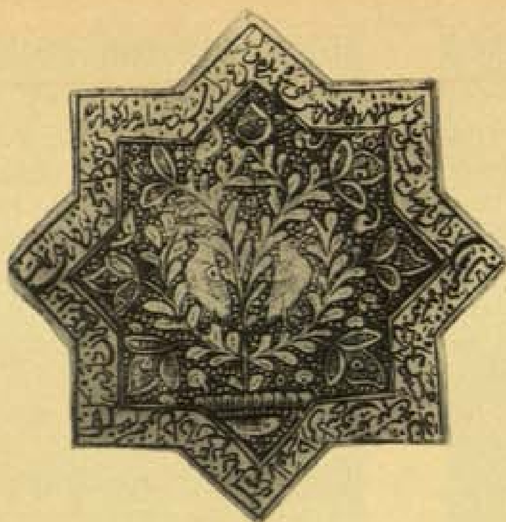
(1) F. SARRE, *Denkmäler Persischer Baukunst*, 1910, t. I, p. 67. Le savant auteur a eu le mérite de se servir du témoignage du livre du Matla' ush Shams pour identification de ces étoiles; mais la traduction que E. MITTWOCH a donné de ce passage, ne nous parait pas bien satisfaisante : « In dem Hofe an dem Eingange, durch welchem man in das Innere der Mausoleum gelangt befinden sich Inschriften aus einem Palast ». Alors que le texte nous dit : « ... l'entrée est un Iwan, dont les deux côtés sont décorés de faïence « Kāshi-kāri » jusqu'à la hauteur de la Katiba »...

(2) T. III, p. 273.

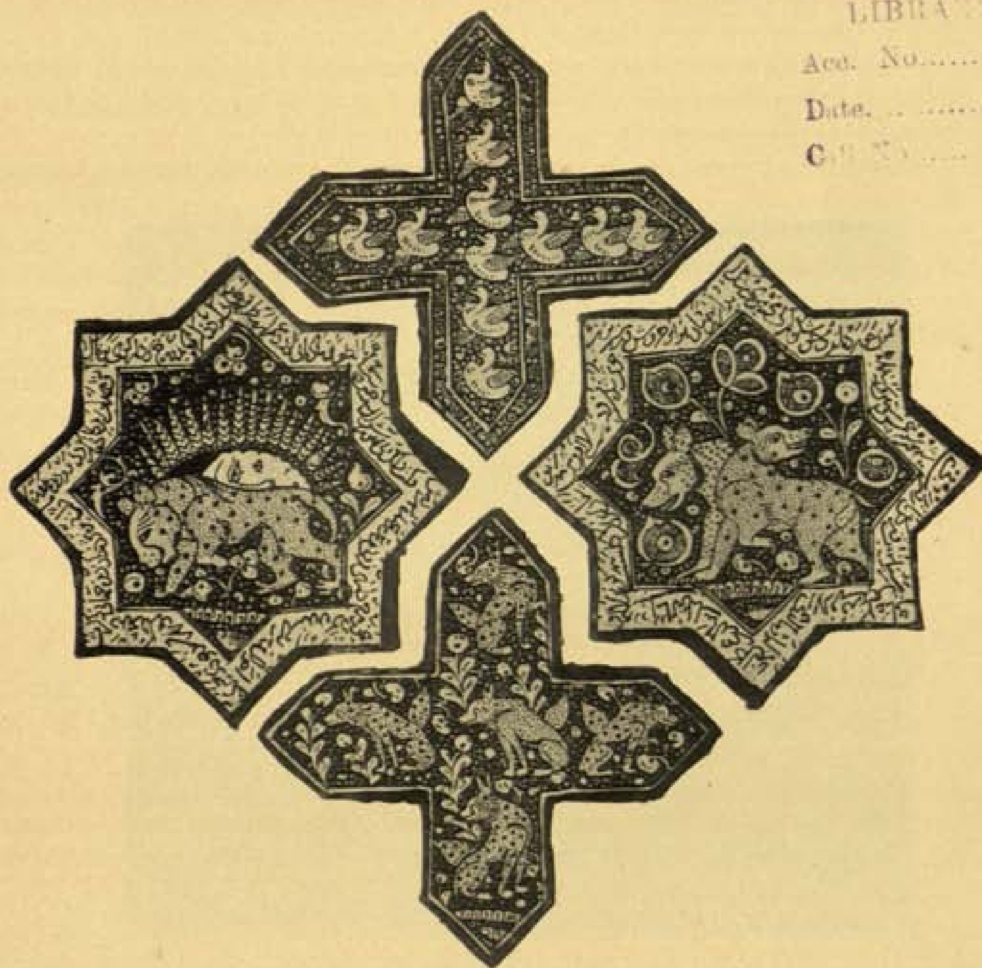
(3) C'est ainsi que nous commentons le terme de 12 côtés.

(4) G. MIGEON, Musée du Louvre, *L'Orient musulman*, t. II, p. 27.

(5) *Catalogue des faïences anciennes*, etc. Galerie Manzi, Joyant & Cie. Deuxième vente, mars 1919, n° 165.



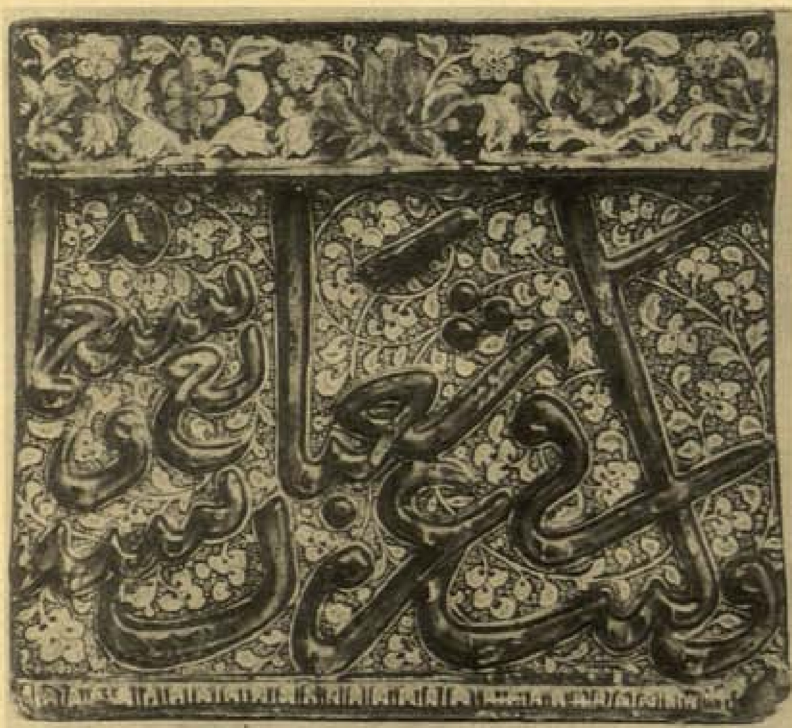
CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI.
Acc. No.................................
Date. ....
Call No. ....



En haut : Étoile datée mai-juin 1267 (groupe II). *Coll. Godman.*
En bas : Étoiles et croix datées juin-juillet 1267 (groupe III). — *Musée du Louvre.*







Carreaux de faïence signés par Yusuf b. 'Ali b. Muhammad b. Abu Tāhir, datées du 4 janvier 1310. (*Coll. Manzi*, deuxième vente, mars 1919. D'après Hobson, *A Guide to the Islamic Pottery*, pl. 37.)

6) » » » des canards (1).
7) » » » un rhinocéros et des poissons (Musée de Berlin) (2).
8) » » » un pêcheur et des poissons (?).
9) » » » (des) loups (3).
10) » » » (des) lièvres (collection Godman) (4).
11) » » » un cyprès entre deux tigres (col. Godman) (5).
12) » » » quatre femmes ensemble (col. Homberg) (6).
13) » » » une femme seule (Musée du Louvre).
14) » » » un tigre (?).
15) » » » des oiseaux et un renard (?).

De l'aveu même de l'auteur, il n'a pas décrit toutes les étoiles qui se trouvaient encore sur place; et puis il affirme qu'elles ne faisaient pas partie de l'ensemble de l'édifice.

De fait, aucun des sujets que nous venons de voir ne convient à l'intérieur d'un Imām zādeh. Le texte des inscriptions qui courent autour d'eux, nous renseignera aussi sur leur caractère profane. D'autant plus que la date de la construction de l'Imām zādeh Dja'far (1363) est bien postérieure à l'époque des étoiles en question (1267). Il semble que le donateur de l'Imām zādeh, Ustād Muhammad ben... Ṣaffār é Dāmghāni, soucieux de l'état de conservation de ces étoiles, les a introduit dans ce lieu saint.

Ainsi jusqu'à la date de 1363, ces étoiles appartenaient à une maison privée, probablement en ruine à cette époque; mais rien nous autorise dans l'état actuel de nos connaissances, à situer ce palais à Dāmghān même, ni à attribuer toutes les étoiles de ce genre à la même provenance.

Dans l'ensemble, les étoiles dites « de Dāmghān », ne présentent pas, toutes, le même sujet, et ne sont pas de même densité d'émail.

Pourtant un classement basé seulement sur ces différences ne serait qu'un effort gratuit, puisque tout un ensemble d'étoiles et de croix ornées de figures géométriques ou vegétales, très proches du style des carreaux de revêtement de Véramine (7), ne sauraient plus trouver leur place parmi les étoiles qui représentent des personnages ou des figures animales. Le style de l'écriture et le texte des inscriptions de ces étoiles, en revanche, peuvent nous fournir assez d'éléments pour un classement mieux assuré.

Les étoiles décorées d'arabesques de fleurs, ou de figures géométriques portent des inscriptions, en naskhi cursif, petits caractères, qui attestent une certaine indifférence de la part de l'artiste (Pl. LX).

---

(1) On peut se demander si l'auteur n'a pas voulu désigner une croix du panneau du Louvre.

(2) Islamische Kunstabt. n° 3869.

(3) Sur une croix de la collection Godman : *Exhibition of the Faïence of Persia and the Near East in the Burlington Fine Arts Club*, London, 1908, pl. vii, n° 43.

(4) H. Wallis, *Persian Ceramic Art in the colletion of Mr. F. Ducane Godman*, 1899, n° 472.

(5) Burlington Fine Arts Club Exhibition, *op. cit.*

(6) *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité orientaux et européens... composant la coll. de feu M. O. Homberg*. Vente du Mai 1908, n° 127.

(7) Les étoiles dites de Véramine forment un groupe assez homogène, qui semblent être fabriquées toutes dans le même atelier. Mais elles ne proviennent pas toutes d'Imām zādeh Yahya comme on a tendance à le croire; il y en a même qui sont ornées de poésies persanes.

1) *Dānī ké tchérāst ei pasandīdeh é man,*
Pur ashk do dīdeh é sétam dīdeh é man?
Mī-késhānad zé ārézūī é lab é tō, (1)
Āb az adhan é mardomak é dīdeh é man.

Sais-tu, O, toi qui m'as plu, pourquoi mes deux malheureux yeux sont pleins de larmes?

Passionnés du désir de retrouver tes lèvres, mes yeux font sortir de l'eau de la bouche de mes pupilles.

2) *Man dūsh dar ārézūī é rūyat har dam,*
Dar rang é gul u bādeh négah mī-kardam.
Bā sāghir u bā robāb, tā rūz é sépīd,
Bar yād é labat mī-zadam u mī-xūrdam.

Désireux de revoir ton visage, je contemplais à chaque instant, hier soir, la couleur de la rose et celle du vin.

Jusqu'au lever de l'aurore, en souvenir de tes lèvres; je jouais du *rubab* et buvais des coupes.

3) *Guftam ké magar ghamat bovad darmānam,*
Kei danestam ké bā ghamat dar-mānam.
Bar xāk é darat fitādeh mī dānestam,
Kandar pei é tō tchū halké bar dar mānam.

J'ai pensé que le chagrin de mon amour, sera mon remède; et, je ne me suis pas douté de cet état d'impuissance, où m'a conduit le chagrin.

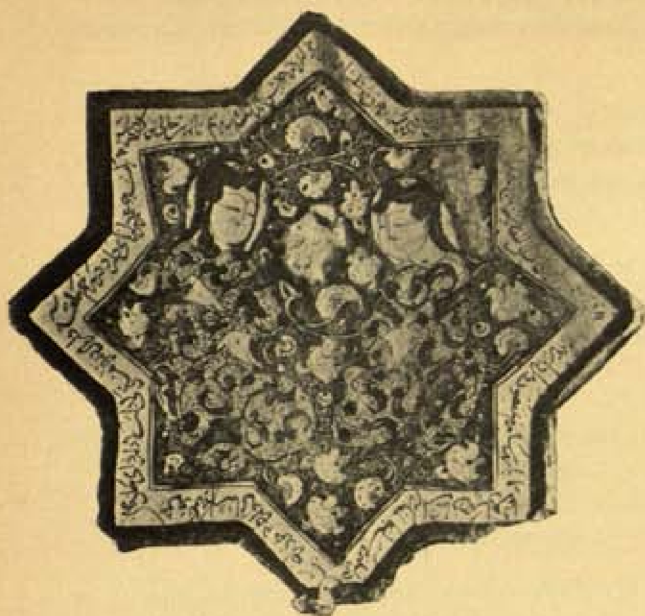
Après toi, tombé dans la poussière de ta porte; je savais bien que je resterais là comme l'anneau sur la porte.

4) *Djānā zé tō besīār bédjān gardīdeh ast,* (2)
Xūn shud zé gham é tō gar dil u gar dīdeh ast.
Dar sang dilī botā u dar bī-pāi-i
Mithl é tō bé xāk é pāi é tō gardīdeh ast.

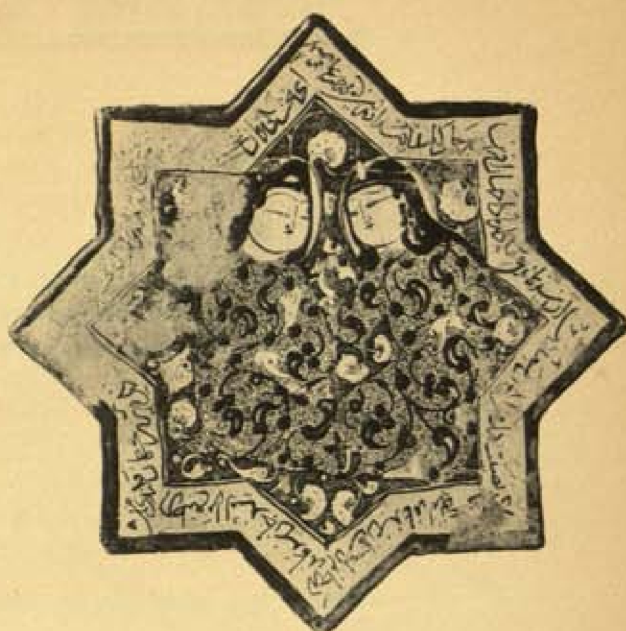
O, mon âme, parmi tes amants, plusieurs sont devenus las de la vie; tant leurs cœurs que leurs yeux saignèrent du chagrin que tu causes. O, mon idole, ton rival en infidélité et en dureté du cœur, apparaît à ton égard, comme la poussière de tes pieds.

---

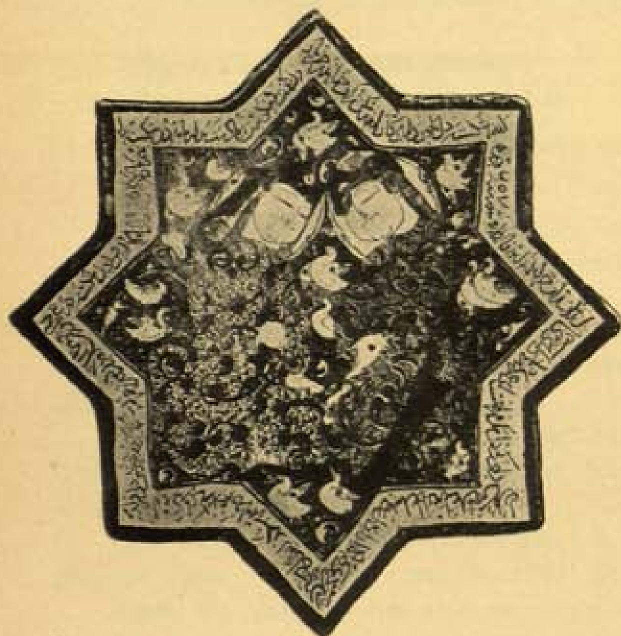
(1) « *gushāīad* » au lieu de « *kishānad* » sur l'étoile de la collection O. Homberg ne paraît pas exact.
(2) Sur les étoiles de la coll. O. Homberg, on lit *tchākir* au lieu de *djānā*.



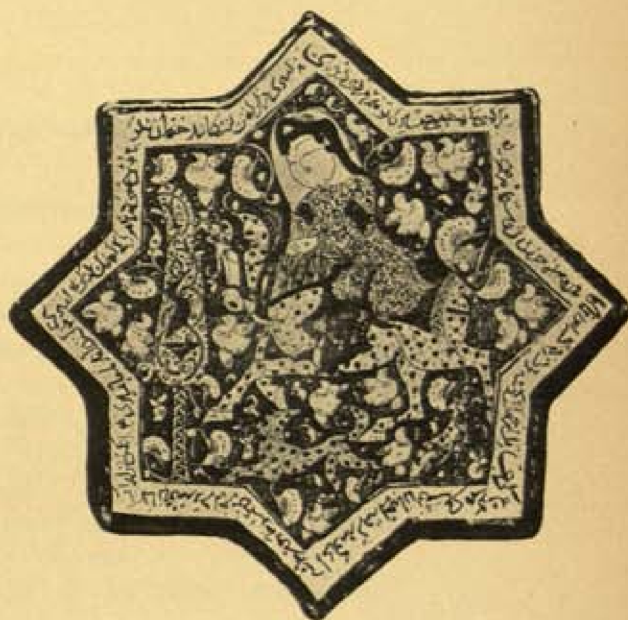
a



b



c



d

a. — Datée février 1208 (d'après *Mus. of Fine Arts Bull.*, 1912, nº 55).
b. — Datée décembre 1211 (d'après *Pennsylvania Mus. Bull.*, 1934, p. 86).
c. — Datée 1210, signée par Abu Rofazeh (d'après *M. F. A. Bull.*, 1908, nº 34, p. 29.)
d. — Datée septembre 1211, signée par Abu Rofazeh (d'après *M. F. A. Bull.*, 1909, p. 31.)

5) *Dil djāi é gham é tust tchenīn tang ké hast,*
Gul tchākir é rūi é tō, bé har rang ké hast.
Az āb é dō tcheshm é man bégardad har shab
Xar-sang é dilat bar āsiā-sang ké hast.

Mon cœur, si étroit qu'il soit, semble la résidence du chagrin que tu causes.
La rose, quelque couleur qu'elle ait, paraît bien humble devant ton visage. Mes larmes font tourner, chaque nuit, la grande pierre qu'est ton cœur, sur la meule du moulin.

6) *Zulfat ké dilam dar xamash āvīxteh ast,*
Xūn é dil é 'āshiḳān basī rīxteh ast.
Djāī ist xatarnāk darīghā ké darū,
Bītchāreh dilam bé mūi-i āvixteh ast.

Tes cheveux, dans les boucles desquels mon cœur est suspendu, ont répandu le sang de nombreux amants.
Hélas, dans cet endroit dangereux, mon cœur dépend d'un seul cheveu.

7) *Bexūr har tché dārī fuzūnī bedéh,*
Tō randjīdé-ī, bahr dushman ma-néh.

Mange ce que tu possèdes et s'il en reste donne aux autres; ne laisse pas pour tes ennemis ce pourquoi tu as peiné.

Negah dār bādā djahān āfarīn,
Bé har djā ké bāshad xudāvand é īn.

Que le créateur du monde protège celui qui possède cette (étoile), partout où il sera.

Le quatrain nº 1 se retrouve sur trois étoiles de différentes collections (Louvre, Berlin, Homberg) qui sont ornées de personnages, et, sur une autre (Berlin), décorée d'un rhinocéros et des poissons. De même, le nº 2 se répète sur deux étoiles (Louvre, Manzi) à représentations humaines et une décorée de trois lièvres (Godman).

Le nº 3 se rencontre sur une étoile du Musée de Berlin, représentant deux loups, séparés par un arbre.

Les nº 4, 5 se retrouvent également sur deux étoiles ornées de personnages (Homberg, Louvre), et, le nº 6 sur une étoile qui montre deux oiseaux avec deux lièvres (Berlin).

Les dernières poésies appartiennent à un répertoire traditionnel (1), connu presque dans toutes les manufactures de faïences lustrées du pays.

Ainsi les mêmes quatrains se retrouvent, écrits de la même main, sur

(1) La première mention du nº 8 est sur un plat daté de 587/1191 qui appartient au musée de Chicago (Art Institute); E. KÜHNEL, *Eastern Art*, Vol. III, 1931, Fig. 3.

trois genres différents d'étoiles, qui, à première vue, ne semblent pas être fabriquées dans le même atelier (Pl. LXI-LXII).

Une moitié d'étoile représentant une femme assise sous une arcade, conservée au musée de Berlin, porte la date de Radjab de l'année 665/ mars-avril, 1267. C'est vers cette date que doivent être placées toutes les étoiles décorées de figures géométriques, ou de représentations humaines, et animales que nous avons passées en revue.

Puis, au mois de Ramaḍan, on a repris les travaux, et une étoile de la collection Godman (1) nous permet d'en reconnaître un spécimen. Celle-ci représente deux rossignols assis sur les branches d'un arbre et une inscription en nasxi cursif, caractères moyens.

Le style du décor ainsi que celui de l'écriture de cette étoile paraissent différents de ceux des étoiles précédentes. De même pour le texte.

Ei sham' é forūzandeh dar pīshgahī
Suzandeh u gerīan tchu dil é rīsh é rahī.
Sham'-ā bé hazār gūneh az man tō behī
Kāxer bé shabī bé sūzī u bāz rahī.

« Enflammé et pleurant, comme mon cœur blessé; O, flambeau, (toi), qui luis sur le devant d'une salle. Tu vaux, de mille façons, mieux que moi; car, enfin, dans une seule nuit, tu seras brulé et sauvé ».

Le troisième groupe, est représenté par deux belles étoiles du musée du Louvre dont l'une montre deux loups placés devant un arbre et l'autre un lion surmonté du soleil (Pl. LXIII). Le caractère soigné de l'inscription de ces étoiles s'explique par l'importance de leurs sujets. Le sens du premier nous échappe; mais le deuxième représente la plus ancienne image qu'on ait de l'insigne national, en dehors des monnaies.

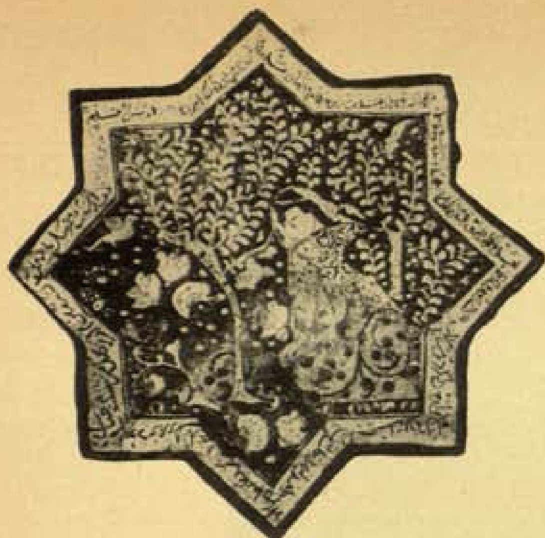
Cette étoile est terminée en Shawwal 665/ juin-juillet 1267.

IV

La technique du décor en relief est une nouveauté du début du quatorzième siècle. Les étoiles de ce genre abondent dans les collections publiques et privées.

Tabriz et Sultanieh, deux grands centres cosmopolites, situés au carrefour de plusieurs routes entre l'Occident et l'Extrême-Orient, jouaient un grand rôle dans le changement des goûts et des idées artistiques. Alors, l'inscription commence à perdre sa place prédominante pour devenir un simple décor architectural. Elle fait totalement défaut sur les croix de ce genre. Le texte, difficilement lisible, répète toujours les phrases ḳoraniques ou rarement des poésies empruntées au répertoire des maîtres du passé. Ces étoiles sont ornées souvent d'arbustes, de fleurs, d'un cerf, ou d'oiseaux aux ailes déployées. Le premier groupe comprend deux sortes de décor; une fleur à six larges

(1) Wallis, H., *op. cit.* Pl. xviii.



a



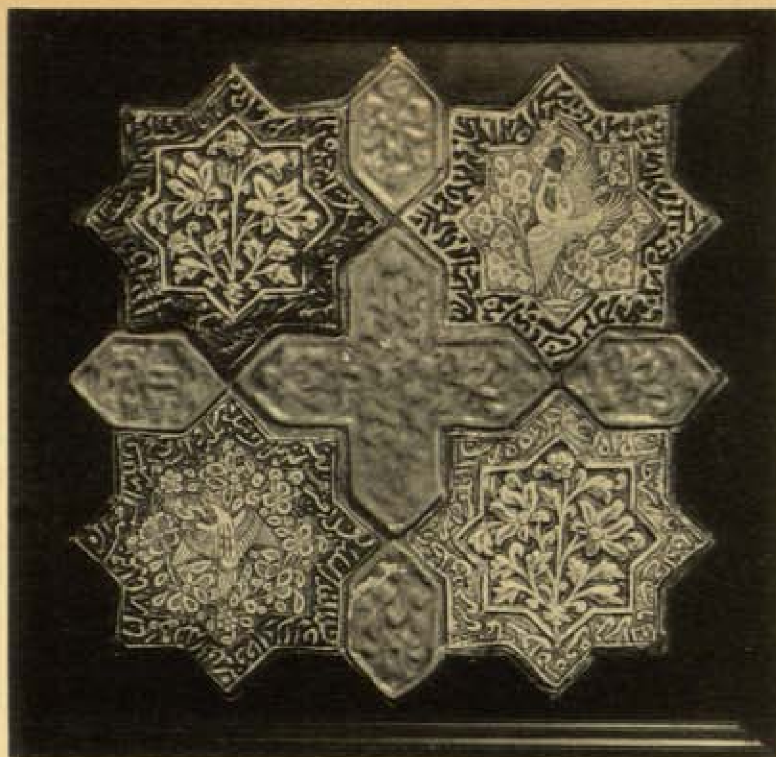
b

c

a. — Étoile de faïence dont la moitié intacte porte la signature d'Abu Rofazeh et la date du 2 mai 1213. (*Coll. Pusgul*, d'après G. Wiet, *L'Exposition d'Art persan*, Le Caire, 1935, p. 38.)

b. — Fragment daté 1210 (*Musée de Berlin*).

c. — Étoile datée 1211-1212 (*Phot. Metropolitan Mus.*).



a

b

a. — Yusuf b. 'Ali b. Muhammad b. Abu Tāhir *(Musée de Lyon)*.
b. — Bol de faïence, Kāshān *(British Museum)*.

pétales, placée sur une tige, au milieu de deux autres plus petites; ou inversement. La forme des oiseaux n'est pas toujours la même (Pl. LXVII, *a*). Une étoile du British Museum porte la date du Shawwal, 729/1328; c'est la plus ancienne étoile datée de la série (1).

Un examen superficiel suffirait à nous démontrer que toutes les étoiles de ce genre étaient, au début, fabriquées dans la même manufacture. Il nous est possible, grâce aux différents carreaux de revêtement signés par Yūsuf b. 'Alī b. Muhammad b. Abū Ṭāhir, d'attribuer toutes ces œuvres à son atelier. Nous retrouvons, en effet, des fleurs semblables sur la bordure de ces carreaux. Le Dr. Ettinghausen en a publié un qui se trouve dans la collection de H. Kevorkian (2); voici trois autres pièces qui se trouvaient dans la vente de la collection Manzi (3) où, en modifiant la forme de leur assemblage, on complètera la signature de l'artiste (Pl. LXIV).

Le British Museum possède un carreau daté du 1er Sha'ban 709/4 janv. 1310, qui doit appartenir au même panneau, malgré la répétition du mot « Kataba ».

Nous rapprochons de ce groupe un bol du British Museum (4), décoré de semblables fleurs en relief entre les personnages assis (Pl. LXVII, *b*).

C'est un spécimen d'un groupe de vases qu'on attribue, à tort, à Sultānābād. D'autant plus que la forme des personnages, coiffés de turbans et celle du chameau représenté sur le fond du bol, sont très courant dans le répertoire des *Kashi-garan* de l'époque.

Ainsi l'étude des exemples que nous avons choisis contribue à l'examen du problème des ateliers d'étoiles de faïence lustrée. Le style du décor, le caractère de l'écriture et le texte de ces étoiles nous ont fourni assez d'éléments pour la définition de l'art de chaque atelier.

On aurait tort de briser l'harmonie ornementale d'un ensemble d'étoiles et de croix. Il faut apprécier leur valeur dans le décor inédit qu'elles transcrivent sur un panneau de revêtement. Les lignes géométriques se métamorphosent et le rythme d'alternatif évoque une mélodie langoureuse de la musique persane. De la figure abstraite de chaque étoile ressort une forme qui prend vie en contact des autres et se meut dans l'espace. La matière inerte devient la source inépuisable de la vitalité.

Pourtant, les maîtres du premier atelier ont considéré chaque étoile comme une véritable œuvre d'art, semblable à la miniature d'un manuscrit dont le texte et l'image sont deux expressions différentes de la pensée du même artiste. L'analogie du style de ces œuvres avec celui des miniatures qu'on attribue généralement à « l'École de Baghdad » est frappante. Mais nous en réservons l'examen pour une prochaine étude et nous nous contentons de signaler ici l'insuffisance de cette attribution.

Paris, le 5 octobre 1936. M. BAHRAMI.

---

(1) R. L. HOBSON, *A Guide to the Islamic Pottery of the Near East*, 1932. Fig. 116.
(2) *Ars Islamica*, Vol. iii, Part I; Fig. 12.
(3) *Op. cit.* N° 181. *Ancienne Collection Spitzer*, N° 1012.
(4) R. HOBSON, *op. cit.*, fig. 68.

Iconographie bouddhique khmère

Nous présentons dans ces quelques pages de nouvelles images du Buddha, d'art khmèr primitif, que nous découvrîmes au cours de nos tournées pendant les années 1932-1935, et deux autres statues d'art classique; l'une de celles-ci est à Bantāy Kdĕi, IK. 535, l'autre, entrée récemment au Musée Albert Sarraut à Phnom-Penh a été découverte par le Musée dans la région de Koṅ Pisĕi, province de Kǒṃpoṅ Spư.

Nous citerons en premier lieu, parmi ces sculptures nouvelles, deux Buddhas debout, d'art khmèr primitif, l'un au Vǎt Práḥ Nirpān, IK. 76 (1), province de Kǒṃpoṅ Spư, l'autre au Tûol Práḥ Thāt, Khũṃ de Rolāṅ Čak, dans la même province, et qui ont tous deux le corps entièrement couvert par la *saṃghāṭi* (2).

Le Buddha de Práḥ Nirpān est presque de grandeur humaine (1 m. 31) mais malheureusement laqué et doré (Pl. LXVIII 3); les artisans qui ont cru embellir ainsi la statue en ont profité pour modifier l'expression du visage en retouchant les yeux. Ceux-ci, ouverts à l'origine, ainsi que paraît l'indiquer un bourrelet se trouvant à la partie supérieure des globes oculaires, sont aujourd'hui à demi fermés, probablement par l'artifice d'une couche épaisse de laque (3). Il semble également que la pointe terminant l' *uṣṇīṣa* soit un enjolivement postérieur bien que cette pointe, «*sonnée*», n'ait pas rendu un timbre indiquant une adjonction (4).

Deux inscriptions sont au Vǎt Práḥ Nirpān; l'une (Coe. K. 74) est de 619 çaka; l'autre, moderne (Coe. K. 75, de 1628 A. D.) est gravée sur le fût octogonal d'une *liṅga* à triple section, d'art primitif, avec petite tête de Çiva ascète à la base du filet.

Deux ans plus tard, nous eûmes l'heureuse fortune de déterrer un Buddha presque identique mais plus petit (0 m. 95) au Tûol Práḥ Thāt de Rolāṅ Čak (Pl. LXVIII 2). L'aspect général est le même,à la réserve des yeux, qui sont ouverts, de la pointe conique,

(1) Signalé très succinctement par L. de LAJONQUIÈRE, page 76 du Tome I de son «*Inventaire Descriptif des Monuments du Cambodge*», E. Leroux, Paris 1902.

(2) La statue aux épaules voilées signalée dans R. A. A. 1935, «*Art de Dvāravatī et Art Khmèr*» par P. DUPONT, page 63, est probablement celle trouvée au Vǎt Roṃlŏk, Prei Krabàs, province de Tà Kèv, dont une reproduction est donnée dans «*L'Art Khmèr Primitif*» par H. PARMENTIER, Van Oest, Paris 1927, Tome I, figure 117, et dans «*Arts et Archéologie Khmèrs*», Société d'Éditions Géographiques, Maritimes et Coloniales, Challamel, Paris 1924-1926, Tome II, Pl. III.

(3) L'étude du visage de cette statue, tout au moins en ce qui concerne yeux et sourcils, est incertaine par suite du laquage. Il est possible que le bourrelet se trouvant en haut des globes oculaires soit aussi une retouche postérieure et que les yeux aient été traités de la même façon que ceux du Buddha du Tûol Práḥ Thāt. Seul, le délaquage de la tête pourrait apporter une certitude mais il est peu probable qu'il puisse être entrepris, cette statue étant l'objet d'un culte assidu.

(4) Voir «BEFEO». XXXV-I «*Complément à l'Art Khmèr Primitif*» par H. PARMENTIER, page 41, et reproduction dans le même BE., «*Dix-huit mois de recherches archéologiques au Cambodge*» par R. DALET, Pl. XVI-B.



3



2



6



4



5



1



7

1. Koṅ Pisĕi. 2. Tûol Práh Thăt. 3. Práh Nirpān. 4. Bantãy Kdĕi.
5. Vắt Chnáh. 6. Vắt Phnom Sa. 7. Vắt Bànak.

qui n'existe pas sur cette dernière pièce (5), et de l'écharpe enroulée autour du poignet gauche qui, pour le Buddha du Tûol Práḥ Thăt, est repoussée vers l'arrière comme si le Sage venait d'effectuer à l'instant son geste d'argumentation. En plus, le bas du manteau est d'une forme plus carrée et la jupe ne montre qu'un pli à l'extérieur des chevilles au lieu de trois sur celui de Práḥ Nirpăn (6).

Par bonheur, la statue du Tûol Práḥ Thăt porte sur les omoplates une inscription sanskrite de quatre vers en deux lignes que la forme de l'écriture permet de dater du VIe ou du VIIe siècle çaka.

Cette image est très légèrement hanchée à gauche mais il n'est pas certain que celle du Vằt Práḥ Nirpăn offre la même particularité.

Nous nous trouvons donc en présence d'une nombre à peu près égal de pièces khmères à épaule droite nue et à épaules voilées. Il convient de remarquer que, pour le groupe du Vằt Roṃlŏk et celui de nos découvertes, les visages sont différents et que, si les statues du Vằt Roṃlŏk se rapprochent plutôt du type gupta, celles des deux Buddhas cités *supra* ont davantage le type khmèr et sont plus apparentées aux autres statues d'art primitif.

En ce qui concerne les Buddhas représentés assis sur le *nāga* Mucilinda (deuxième groupe de ces Buddhas, non parés, avec chevelure bouclée et épaule découverte), nous croyons devoir signaler que le Buddha méditant, non assis sur Mucilinda il est vrai, existe en art khmèr primitif. Si nous en exceptons la statue dite « du Cap Saint Jacques » dont l'origine demeure obscure (7), il n'était encore inventorié dans cette attitude qu'un Buddha du Vằt Roṃlŏk (8).

Nous découvrîmes quatre Buddhas de cet art; l'un porte une inscription du VIe ou VIIe siècle çaka (Coe. K. 755) sur la tranche du socle en demi-lune qui lui sert de support (Pl. LXVIII 5). Cette statue inscrite provient du Vằt Čhnáh, IK. 25, II, province de Tà Kèv (9); elle a eu malheureusement la tête retaillée à une époque tardive mais la parfaite exécution du corps ainsi que l'inscription ne laissent aucun doute sur son ancienneté (10).

---

(5) Le sommet de l'*uṣṇīṣa* est percé cependant d'un trou de faible diamètre; peut-être servit-il à fixer un ornement métallique pour lequel nous n'avons aucune indication mais dont la pointe flammée siamoise pourrait être la descendante lointaine.

(6) La description de cette belle image du Maître, entrée au Musée Albert Sarraut de Phnom-Penh, est dans le BEFEO. XXXV-I, « *Quelques nouvelles sculptures khmères* », par R. DALET, page 156, avec reproduction de la tête et de l'ensemble, Pl. XXXII. A noter qu'une statue du Magadha (« *L'Art gréco-bouddhique du Gandhâra* » par A. FOUCHER, Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, Tomes V et VI, figure 588 bis) a exactement le même costume que nos Buddhas de Práḥ Nirpăn et du Tûol Práḥ Thăt.

(7) Voir « *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, page 109, et « BEFEO ». XXIII, PL. XVII.

(8) Voir même ouvrage, Tome I, page 327, et une reproduction de cette pièce dans « *Les Collections Khmères du Musée Albert Sarraut à Phnom-Penh* », par G. GROSLIER, Ars Asiatica XVI, PL. IV-I. La tête manque, par malheur, et nous ne pouvons savoir si elle reproduisait le type gupta des statues debout trouvées dans cette pagode ou, au contraire, si elle se rapprochait du type de l'art primitif.

(9) Reproduction et description dans « BEFEO » XXXV-I. page 16 et PL. XVI-A.

(10) Cette image présente également, comme les Buddhas debout de Práḥ Nirpăn et du Tûol Práḥ Thăt, une écharpe enroulée autour du poignet gauche et dont la retombée est traitée d'une façon très naturelle. Le Buddha de Son-tho montre aussi la même écharpe (« *Les Collections Khmères Albert Sarraut à Phnom-Penh* », Pl. IV-2).

Une deuxième sculpture de même style mais d'un modelé moins parfait est conservée au Vǎt Bànak, IK. 150, 4, province de Kǒmpoṅ Thoṃ (Pl. LXVIII 7). Ici, la tête, bien exécutée, permet d'attribuer cette pièce à l'art primitif (11).

La troisième statue fut découverte au Vǎt Tnòt, IK. 28, 7, province de Tà Kèv, où se trouve l'inscription Coe. K. 38 du VIe siècle çaka. Cette image très usée n'offre pas grand intérêt; elle a, comme celle du Vǎt Bànak, une chevelure de grosses spirales en hémisphère, un *uṣṇīṣa* peu prononcé et l'épaule droite découverte. Le visage montre les caractéristiques de l'art khmèr primitif mais les jambes, trop importantes, sont mal dessinées et le Sage repose sur un socle ovale dont la tranche en biseau rentrant porte des traces de pétales de lotus.

Le quatrième Buddha, minuscule (12 cms de hauteur) et en bronze, fut trouvé au Vǎt Phnoṃ Sa, IK. 41, 3, à 10 kilomètres au Nord de Kǒmpot (Pl. LXVIII 6). Son mauvais état de conservation ne permet pas de le garantir comme appartenant à l'art primitif, mais une certaine analogie avec les statues citées ci-dessus pourrait le faire attribuer à cette époque. Cependant, le pan terminal du *çivara* ramené sur l'épaule gauche en un plissé naturel peut faire douter de l'origine khmère de cette pièce; ce pan est traité d'une façon beaucoup plus normale que celui que l'on voit sur les statues de *Sŭkhŏt'ăi* ou de *C'ieng Sĕn* (12) et paraît indiquer une antériorité par rapport à ces images siamoises.

L'apparition du Buddha assis au Cambodge pourrait donc se situer vers le VIIe ou le VIIIe siècle A. D. au plus tard. Il n'en semble pas moins acquis à ce jour que les premières images du Buddha sur le *nāga* ne remontent pas au-delà de la fin du Xe siècle de notre ère.

Nous pensons, sans que rien de très précis vienne appuyer notre opinion (à la réserve de l'inscription Coe. K. 755 du VIe ou VIIe siècle çaka gravée sur le socle de la statue du Vǎt Čhnàh), que dans l'art préangkoréen les Buddhas assis à l'indienne ont succédé aux Buddhas assis à l'européenne (13), position presque inconnue du Cambodgien et du Khmèr ancien comme le démontrent les bas-reliefs (14) et même aux Buddhas debout

---

(11) Voir « BEFEO »., XXXV-I, page 83 et Pl. XVI-C. Une inscription de 20 lignes sur piédroit de grès, du VI-VIIe siècle çaka (Coe. K. 757) est sur la terrasse du Vǎt Bànak.

(12) Voir « *L'Archéologie du Siam* » par J. Y. CLAYES, BEFEO., XXXI, figures a et b.

(13) Attitude assez fréquente au Gandhâra. Voir « *L'Art gréco-bouddhique du Gandhâra* » figures 426, 434 (a) et 485 pour les Buddhas; ceux-ci ont cependant les jambes entre-croisées et l'attitude à jambes tombantes paraît ne se rencontrer que pour les divinités secondaires (figures 369, 386 à 389).

(14) La seule exception connue de nous, pour l'art classique khmèr, est à Kòḥ Ker (Pràsàt Thoṃ, IK. 282, *gopura* III E. ou Pràsàt Kraham) et encore cette statue est-elle assise « *à califourchon* » sur son piédestal; elle est très mutilée mais doit être brahmanique en raison des autres divinités qui l'accompagnent et qui sont de cette religion.

Les autres statues sont au Siam et, à part le relief de Tham Rusi (voir *infra)*, paraissent contemporaines de l'art khmèr primitif :

A Prah Pathom, IK. 463, est un fragment de bas-relief (?) dont une reproduction est donnée dans « *La Sculpture au Siam* », de A. SALMONY, Van Oest, Paris et Bruxelles 1925, PL. 4-B; la frise inférieure ainsi que la décoration du siège et les *makara* à hauteur des épaules du Buddha, sont nettement d'art khmèr primitif; le Maître porte ici la *saṃghāṭi* plissée de l'école gandharienne; le modelé des personnages dénote un artiste médiocre, plus habile en décoration que dans la représentation du corps humain. Relief signalé également dans « *L'Archéologie du Siam* », pages 395-396.

d'art primitif. Nous n'avons, jusqu'à présent, aucune statue debout à laquelle il soit légitime d'attribuer une époque plus basse que le VII[e] siècle çaka, à moins que l'on veuille admettre, fait improbable, l'existence d'une école d'art gupta certainement plus ancienne mais aussi plus tardive et vivant à côté de l'école khmère des Buddhas de Pràḥ Nirpãn et du Tûol Pràḥ Thãt.

Nous signalerons également qu'un Buddha debout presque semblable à celui du Musée Guimet (15) existe à Bantãy Kdĕi, IK. 535 (Pl. LXVIII 4). Il n'est pas tout à fait terminé, sauf pour la tête; l'expression du visage est moins douce; les arcades sourcilières sont plus dures; les lèvres, moins épaisses, sont arquées; l'*uṣṇīṣa* (brisé partiellement) est flammé ; enfin le pan central montre nettement son origine, au-dessus de la ceinture.

Cette statue ne peut-être datée de façon certaine par l'édification du monument qui l'abrite et, lui-même, paraît de deux époques (rapprochées, il semble) avec ses tours centrales à étages et ses *gopura* de l'enceinte III à quadruple visage.

Nous noterons, à l'appui de cette incertitude, les deux statues féminines se trouvant dans les « *bibliothèques* » de la première enceinte du même monument, qui sont incontestablement de la première période classique, et que le « *Guide archéologique aux Temples d'Angkor* », page 154, donne comme « encore en place sur leurs autels » (16).

Un autre Buddha debout (17), en bronze laqué et doré, trouvé récemment dans la région de Koṅ Pisĕi, province de Kǒṃpoṅ Spư (Pl. LXVIII 1) est très proche des deux statues de Pràḥ Khẵn et de Bantãy Kdĕi. Le traitement du visage se rapproche davantage de cette dernière image : la face, grasse cependant, montre un caractère d'autorité auquel ne nous ont pas habitué les sculptures bouddhiques. Ici aussi, nous voyons le pan en « *bandelette* » sur le manteau et la ceinture plate de cette époque. La *saṃghāṭi*, plus courte, laisse apparaître le bas du sarong, plissé sur les côtés dans le même esprit que sur les statues de Pràḥ Nirpãn et du Tûol Pràḥ Thãt, et aide à comprendre le drapé de la partie inférieure des vêtements bouddhiques d'art primitif.

Par ailleurs, nous ne pensons pas que le Buddha du Wãt Paranivesa (18) soit d'une

---

Une deuxième sculpture se trouve à Ayuthya, mais provient aussi de Prah Pathom *(idem*, page 396).

Un Buddha assis à l'européenne est à Tham Rusi *(idem*, PL. L et page 394); son modelé, très défectueux, ne semble pas permettre d'attribuer à ce relief rupestre une ancienneté aussi grande que celle des deux pièces de Prah Pathom.

Enfin, un Buddha de bronze, conservé au Musée de Bangkok (« *Les Collections archéologiques du Musée de Bangkok* », par G. COEDÈS, Ars Asiatica XII, Van Oest 1928, PL. V *(à droite)* et « *La Sculpture au Siam* », PL. 19), proviendrait de Cieng Mãi, d'après A. SALMONY.

(15) Buddha du Pràḥ Khẵn d'Aṅkor, « *Catalogue des Collections indochinoises du Musée Guimet* », Imprimerie Nationale, Paris 1934, pages 113-114, cote 4-14 et « *Revue des Arts Asiatiques* », 1935, PL. XXV-I.

(16) « *Guide archéologique aux Temples d'Angkor* », par H. MARCHAL, Van Oest 1928. Il ne peut s'agir que d'une réinstallation d'idoles vénérées; lorsque M. H. MARCHAL écrivit cette édition de son excellent guide, la date attribuée au Bàyon, et à tous les monuments de cet art, n'avait pas encore subi les reculs successifs que les travaux de M. Ph. STERN (« *Le Bayon d'Angkor et l'évolution de l'art khmèr* », P. Geuthner, Paris 1927) et de M. G. COEDÈS (« *La date du Bayon* », Études Cambodgiennes XIX, BEFEO. XXVIII) lui ont infligés. Il n'en reste pas moins que cette réinstallation de statues d'un art plus ancien tend à obscurcir les données que l'on pouvait croire acquises pour certaines sculptures.

(17) Entré au Musée Albert Sarraut de Phnom-Penh, cote E. 795, hauteur de la pièce : 85 cms.

(18) *Revue des Arts Asiatiques* IX, PL. XXVIII, 2 à 4.

époque tardive. Ce Buddha présente, semble-t-il, des rapports bien plus étroits avec les deux nouvelles statues debout que nous signalions au début de cette note qu'avec le Buddha du Pràḥ Khần d'Aṅkor. Nous retrouvons dans le Buddha du Wăt Paranivesa une structure identique du corps (en particulier pour la poitrine), un costume similaire, pan central mis à part, et un traitement semblable de la tête; excepté les yeux plus fermés, les détails du visage sont pareils à ceux du Buddha du Tûol Pràḥ Thãt, que l'épigraphie date du VIIe siècle çaka, et la coiffure n'est pas arrêtée par un liseré (19). Seul le pan central du costume sépare les deux statues; encore ce détail est-il traité sur le Buddha du Wăt Paranivesa avec une discrétion rare et il n'a pas la forme en « *bandelette* » qu'il montrera plus tard sur le linteau de Phīmai et la statue du Pràḥ Khần d'Aṅkor. Par surcroit, ce plissé du costume du Buddha du Wăt Paranivesa se voit également sur une des statues du Vắt Romlŏk et la reproduction de ce dernier Buddha dans « *Arts et Archéologie Khmèrs* », Tome II, pl. V (20), montre nettement ce pli entre les jambes. Ce drapé, sur une statue incontestablement ancienne, ne peut donc être retenu contre le Buddha du Wăt Paranivesa et n'indique pas forcément une époque plus basse que l'art khmèr primitif (21).

Peut-être faut-il voir dans l'apparition du pan en « *bandelette* » une modification dans le costume monastique. Il est à remarquer en effet que sur les statues de l'art khmèr primitif il n'y a trace que d'une ceinture (22) *sous* le vêtement alors qu'au XIIe siècle nous la voyons *sur* le manteau, ce qui est irréalisable pratiquement. Il est permis de supposer que les moines bouddhistes portaient un langouti de faible épaisseur ou un sarong étroit dont le haut n'était discernable que par son léger renflement à la taille alors qu'à une époque plus rapprochée la robe prit de l'ampleur et fut retenue par une ceinture. Il convient de noter que la masse du sarong que portent actuellement les bonzes cambodgiens est ramenée sur le devant et y forme un pli creux se rapprochant beaucoup de celui que nous voyons sur les images du XIIe siècle (23).

D'autre part, le linteau de Phīmai, donné dans R. A. A., IX, 2, PLANCHE XXVII-1, paraît d'une date plus récente que le début du XIIe siècle A. D. : le collier des Buddhas en forme de double accolade, les pendeloques de la ceinture, la mollesse des arcs encadrant le haut du corps ne semblent pas permettre de donner à ce linteau la date de

(19) Ceci cependant n'est qu'une objection minime puisque le Buddha de Bàyon (R. A. A., IX, 2, PL. XXVIII-6 & 7) n'a pas, non plus, la chevelure arrêtée par un liseré comme il en est sur l'autre tête de la PL. XXVIII-5.

(20) Reproduit également dans « *Les Collections Khmères du Musée Albert Sarraut à Phnom-Penh* », PL. I.

(21) Voir également dans « *L'Archéologie du Siam* », PL. LXXI-A, Buddha marchant du Wat Mahathat et PL.LXXXIII, Wat Kukut; le plissé central du costume, pour le premier exemple cité, paraît avoir atteint le stade de la « *bandelette* » alors que le deuxième exemple ne montre encore qu'un amas arrondi semblable à celui que l'on voit sur certaines statues d'art primitif (« *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, figure 115-B).

(22) Et à bien dire n'est-ce probablement que l'épaisseur plus grande du haut du sarong roulé à la taille.

(23) Voir à l'appui du départ de ce pli la reproduction du Buddha de Bantāy Kdĕi, PL. LXVIII-4 du présent article, qui montre nettement, au-dessus de la ceinture, la naissance de ce pan en « *bandelette* ». Nous voyons également ce même détail sur le Buddha de bronze de Koṅ Pisĕi (PL. LXVIII, 1) et sur la statue de Tép Pranàm, IK. 479, reproduite dans R. A. A. 1935, PL. XXV-2.

1108 A. D. (1031-1034 çaka, Coe. K. 397). Nous serions tentés de classer cette œuvre dans l'art du Bàyon, au plus tôt, mais ne sachant l'emplacement exact de cette sculpture, nous ne pouvons conclure de façon précise. Il n'y a cependant qu'à voir l'exécution parfaite de la tour centrale de Phĭmai (24), à noter que ce temple est probablement contemporain de Thommanon, IK. 490, de Čau Sày Tevada, IK. 489, et que la cella de Bantăy Saṃrè, IK. 541, rappelle de très près cette tour de Phĭmai, pour ne pouvoir admettre que le linteau en question soit aussi ancien. Nous ne serions pas surpris que cette sculpture soit une de celles de la tour B (25). Cette tour B, ainsi que sa symétrique A, ne faisaient vraisemblablement pas partie du temple de Phĭmai à l'origine et nous ne pensons pas ainsi que l'indique L. de Lajonquière, page 291 du Tome II de l' IK., que ces deux tours ont déterminé le point de recoupement des axes du sanctuaire principal actuel de telle sorte que les anciens édifices de culte entrassent dans l'ensemble nouveau, sans en compromettre la symétrie » (26).

En outre, l'on voudra bien comparer les images 1 et 2 de la planche XXVII, R. A. A., 1935, d'un contraste frappant pour des pièces qui seraient contemporaines, ce qu'il est difficile d'admettre pour la sculpture, malgré les différences de régions et d'artistes, puisque ce contraste n'existe pas entre les constructions Phĭmai — Bantăy Saṃrè, par exemple.

L'état des connaissances en art khmèr primitif bouddhique est encore par trop incomplet pour qu'il soit bien prudent de tenter un classement; il paraît cependant qu'on puisse — provisoirement — établir la classification suivante :

a. Buddhas debout du Vât Roṃlŏk, d'influence gupta (27), et Buddhas assis à l'européenne (28).

---

(24) IK., Tome II, figure 91, page 284.

(25) IK., Tome II, figure 89, page 281.

(26) Nous croyons devoir rappeler que les monuments de l'art du Bàyon étaient donnés, à l'époque où L. de LAJONQUIÈRE rédigea son *Inventaire*, comme construits par Yasovarman (889 — vers 910 A. D.); l'auteur était donc dans l'obligation de faire dépendre l'ensemble des constructions de Phĭmai de la position de ces deux tours A et B.

(27) 1° « *Les Collections Khmères du Musée Albert Sarraut à Phnom-Penh* », PL. I — « *Arts et Archéologie Khmères* » Tome II, PL. V — « *Etudes Asiatiques* », Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, XIX-XX, Van Oest 1925, G. GROSLIER « *Note sur la Sculpture khmère ancienne* », PL. 28 A.

2° « *Les Collections khmères du Musée Albert Sarraut à Phnom-Penh* », PL. II — « *Arts et Archéologie khmèrs* », Tome II, PL. III — « *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, figure 117 — « *Note sur la Sculpture khmère ancienne* », PL. 28 B.

3° « *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, figure 115 A.

4° Buddha du Tŭol Lăn (« *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, page 326 — « *Note sur la Sculpture khmère ancienne* », figure I, page 307).

5° Buddha de Trung-điên (« *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, figure 115 A).

6° Buddha de Trung-ai (« *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, pages 95 et 326).

7° Pour mémoire : Tête de Buddha (« *Les Collections khmères du Musée Albert Sarraut* », PL. III — « *Arts et Archéologie Khmèrs* », Tome II, PL. IV — « *Note sur la Sculpture khmèr eancienne* », PL. 29 A).

(28) Buddha de Sơn-tho (« *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, figure 116 et « *Les Collections Khmères du Musée Albert Sarraut à Phnom-Penh* », PL. IV-2). — Buddha assis à l'européenne découvert par nous au Vât Traléń Kèń (Loṅvêk, Kŏṃpoṅ Čhnăṅ) et dont le buste a disparu (BEFEO. XXXV-I « *Complément à l'Art Khmèr Primitif* », page 48) — Buddha du Phnom Dà (« *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, page 122) — Buddha de bronze de Cieng Măi (« *La Sculpture au Siam* », PL. 19 et « *Les Collections archéologiques du Musée de Bangkok* », PL. V (à droite) — Buddhas de Prah Pathom (« *L'Archéologie du Siam* », pages 395-396 et « *La Sculpture au Siam* », PL. 4-B).

b. Buddhas debout, d'attitude presque droite et de type khmèr pour le visage (29).
c. Buddhas assis sur socle (30).

R. DALET

Membre correspondant
de l'École Française d'Extrême-Orient

(29) Buddha du Tûol Pràḥ Thāt (PL. LXVIII-2) — Buddha du Vât Pràḥ Nirpān (PL. LXVIII-4). Buddha du Wāt Paranivesa (*Revue des Arts Asiatiques* 1935, PL. XXVIII, 2 à 4).

(30) Buddha du Cap Saint Jacques (« *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, page 109 et « BEFEO ». XXIII, PL. XVII) — Buddha du Vât Romlök (« *L'Art Khmèr Primitif* », Tome I, page 327 et « *Les Collections khmères du Musée Albert Sarraut à Phnom-Penh* », PL. IV-I) — Buddha du Vât Bànak (PL. LXVIII-7) — Buddha du Vât Tnòt (page 194) — Buddha du Vât Phnoṃ Sa (PL. LXVIII-6). — Buddha du Vât Čhnáh (PL. LXVIII-5).

CHRONIQUES

L'Exposition d'Art Iranien de 1935 à Leningrad et les découvertes de Pasyryk

Nous publions ici le dernier article qu'a écrit Laure Morgenstern. On sait combien elle avait été passionnée par l'ensemble réuni à Leningrad par l'U.R.S.S. en 1935. Ayant participé au Congrès d'Art Iranien en qualité de représentant officiel du Musée Cernuschi et ayant assumé les fonctions de secrétaire du Congrès, Laure Morgenstern avait pu, grâce à sa parfaite connaissance du russe, acquérir un certain nombre de documents inédits pour le Musée Guimet et approfondir plus particulièrement l'étude des fouilles de Pasyryk. Nous savons l'intérêt qu'elle porta à ce dernier site et c'est pourquoi nous croyons répondre à sa pensée en faisant suivre le présent article d'extraits de récents ouvrages soviétiques utilisés par elle et traduits par sa mère, Mme Sophie Morgenstern. (1)

J. A.

Les congrès d'art iranien ont adopté une formule spéciale : ils organisent périodiquement de grandes expositions qui doivent illustrer l'art iranien de toutes les époques.

L'exposition de Londres à l'occasion du deuxième Congrès, en 1931, avait constitué une histoire vivante de la miniature, de la céramique et des arts décoratifs représentés par des chefs-d'œuvre. Elle nous avait révélé un art jusqu'alors pratiquement inconnu du grand public : les bronzes du Louristan.

Le troisième Congrès international d'art et d'archéologie iraniens (11 septembre 1935 à Leningrad) nous a révélé un aspect tout différent des mêmes formes d'art : l'art de l'Iran sédentaire était complété cette fois par l'art de l'Iran nomade et extérieur.

Devant le Musée de l'Ermitage se pressait une foule de savants. Vingt-six nations avaient envoyé leurs délégués. La très importante délégation iranienne que présidait Son Excellence Hekmat, ministre de l'Instruction publique de l'Iran, et docteur de notre Sorbonne, comptait parmi ses membres les plus importants un éminent orientaliste français, M. André Godard, Inspecteur général des Antiquités iraniennes. Mais au milieu de visages iraniens, européens et américains, surgissaient soudain des visages qui nous semblaient issus des miniatures timourides. Nous croyions voir un descendant

---

(1) Ces extraits sont groupés à la fin du texte de Laure Morgenstern sous un numérotage en chiffres romains.

du grand Timour dans ce Mongol à la face plate et aux yeux bridés. Nous découvrions tout à coup autour de nous des visages d'Asie Centrale que nous ne connaissions que par des fresques fort anciennes, des visages du Turkestan qui confinaient presque à la Chine et nous comprenions qu'à l'appel du Gouvernement central soviétique, toutes les républiques de l'union soviétique des confins de l'Asie avaient envoyé des délégués. Car la Sibérie, l'Oural, le Caucase, l'Asie Centrale, Samarkand et Tachkent avaient contribué avec ardeur à préparer l'admirable exposition de Leningrad.

Ce ne sont pas seulement les musées, les fouilles archéologiques des sociétés savantes, mais les mosquées mêmes qui avaient pris une part si active au travail. Un énorme bassin en cuivre mesurant 2 m. 47 × 1 m. 46 provenait de la mosquée Chodja Ahmed Jasevi du Turkestan. Nous y lisions la date 1399 qui se détachait comme le plus bel ornement au milieu des motifs floraux. Nous apprenions qu'il avait été exécuté sur la commande du grand Timour lui-même, par Abd-oul Arz de Tébriz.

Comme les merveilleux reliefs de Persépolis, où tous les rois-délégués apportent leurs offrandes à Darius, ainsi à Leningrad les délégations étrangères avaient contribué, par des apports de chefs-d'œuvre, à compléter les trésors de l'Ermitage.

Si les contributions iranienne, française et celles des autres pays étrangers enrichissaient et complétaient l'exposition, les quatre-vingt quatre galeries (dont l'une avait reçu à cause de sa longueur le nom quelque peu amusant de « Métro ») regorgeaient des trésors de l'Ermitage et des Républiques de l'Union Soviétique. Deux hommes ont été les vrais créateurs de cette exposition : le professeur Orbeli, directeur de l'Ermitage, et le professeur américain Arthur Upham Pope, qui avait déjà été l'un des organisateurs de l'exposition d'art iranien à Londres. Grâce à ces deux hommes, à leurs multiples collaborateurs, les délégués étrangers et soviétiques purent connaître l'art de l'Iran depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours ainsi que l'art de l'Iran extérieur, dévoilé par les fouilles les plus récentes.

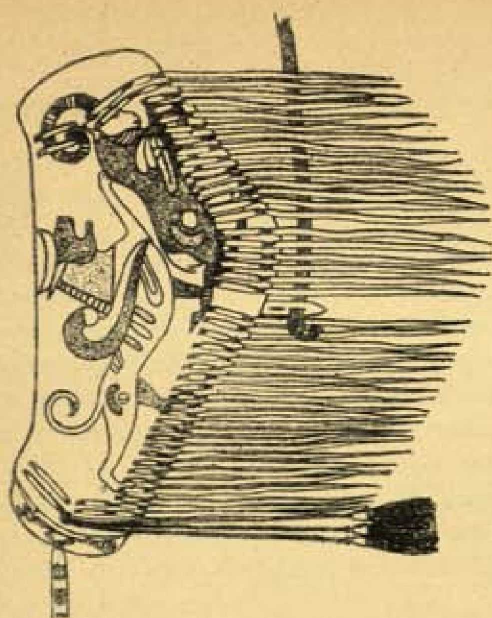
Un document historique des plus précieux était déposé par la délégation iranienne. C'étaient, dans une boîte de pierre, des tablettes en or et en argent datant du VIe siècle avant notre ère, et sur lesquelles des inscriptions cunéiformes nous parlent de la fondation du palais de Darius à Persépolis.

La céramique de Suse du IVe millénaire av. J.C. voisinait à l'exposition avec celle d'Anau au Turkestan (IVe millénaire également), jalon très important sur la route de la Chine, où nous retrouvons à Yang-Chao une céramique analogue. Les fouilles les plus récentes y étaient représentées grâce aux envois du gouvernement de l'Iran : Tépé Giyan (IIIe-Ier millénaires), Tépé-Hissar (II-Ier millénaires), Siyalk (IIe-Ier millénaires).

Le tableau artistique des hautes époques se complétait par l'art du bronze du IIe-Ier millénaire av. J.C. provenant du Caucase. Le trésor du Kazbek, les objets des fouilles de Koban excellent déjà dans l'art animalier que nous retrouvons en or, en argent et en bois à travers tout l'Iran extérieur. Quelques personnages nus, minuscules, se livrent à des luttes, juchés sur des cornes démesurées de bouquetins. Cet ensemble très riche est de toute première importance pour l'étude de l'art du bronze ainsi que pour les relations artistiques entre le Caucase et le Louristan.

La puissance de la création animalière jaillit des représentations d'animaux et de


1


2


3


4

1. Décor du sarcophage.
2. Reconstitution d'une selle.
3 et 4. Décorations d'une selle.

Figures extraites de G. A. I. M. K. février 1931 : *S. R., Une sépulture scythe de l'Altaï oriental.*

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY NEW DELHI.
Acc. No.................................
Date.......................................
Call No....................................

luttes d'animaux scythes ou sarmates. La matière même en est éblouissante : c'est l'or, traité en volumes et en plans très simples, jamais en ciselure, toujours en ronde bosse. La panthère de Kelermesskaja Staniča (VII[e]-VI[e] s. av. J.-C.) de trente cm. de longueur, atteste la vigueur de cet art. La libération de l'emprise mésopotamienne d'abord, et grecque ensuite, la création d'un art original, où les articulations de l'animal rythment des corps massifs et vigoureux (art scythe) et finalement l'abandon de cette clarté constructive pour un foisonnement de détails ornementaux : bois de cerfs, crinières de panthère et de chevaux, cornes de moufflons (art sarmate) peuvent être admirablement étudiés à Leningrad, car l'Ermitage à lui seul possède la totalité des œuvres scythes et sarmates. Les symphonies animalières, où des griffes de panthères nous regardent avec de grands yeux d'oiseau de proie ne sont certes pas seulement des trouvailles originales et bizarres des artistes scythes et sarmates, mais doivent symboliser des rites magiques, liés à la chasse. L'ethnographie soviétique complétera l'étude de cet art.

C'est l'art iranien de l'Altaï qui fut la grande révélation de l'exposition de Leningrad, car si les fouilles de Katanda et de Noïn-Oula nous étaient connues par les publications de Radloff (1865) (1), de Kozlov (1924), de Borovka et de Yetts, les fouilles plus récentes de Chibé (Griasnoff, 1927) (I), et surtout celles de Pasyryk (fouilles Griasnoff, 1929) étaient inconnues du monde occidental.

En 1924, une expédition soviétique découvrit dans un tombeau de la vallée de Pasyryk, dans l'Altaï, des cadavres de chevaux ornés de masques étranges (2).

Le tombeau de Pasyryk (Altaï oriental, sur le grand Oulagan, lat. 50°50', long. 86°10') se compose de deux chambrettes funéraires : la chambrette funéraire du mort avait été pillée, elle ne contenait plus qu'un sarcophage, creusé dans un tronc d'arbre et décoré d'appliques en cuir qui représentaient des oiseaux affrontés (FIG. 1) et les restes d'un tapis rouge avec des têtes de lions qui couvraient les murs de la chambrette. La seconde chambrette était intacte. Grâce à la glace qui la remplissait, les dix cadavres de chevaux qui y gisaient étaient admirablement conservés, ainsi que leurs selles et leur harnachement. Les selles (deux coussins rattachés par une courroie) ressemblent aux selles d'élan employées de nos jours dans l'Altaï (FIG. 2). Ce sont les premières trouvées dans un tombeau altaïen. Les selles étaient ornées de luttes d'animaux (aigle et élan, griffon et bélier, etc.) découpés dans du feutre et du cuir (FIG. 3 et 4) (II). Avec les selles furent trouvés deux masques faits de cuir, de feutre et de fourrure. Un masque représentait la tête d'un élan (grandeur naturelle), qui était attaqué par une panthère (étalée comme une peau sur le museau du cheval et dorée) (FIG. 5), l'autre un griffon attaqué également par une panthère étalée et dorée, une fausse crinière garnie de têtes de coqs achevait ce déguisement (FIG. 6) (3). Ces masques sont uniques

(1) ZAKHAROFF, *Fouilles à Katanda*, 1865. — RADLOFF, *De la Sibérie*, t. II, p. 128.

(2) GRIASNOFF, *La sépulture princière de Pasyryk dans l'Altaï*, in : Priroda (La Nature). — GRIASNOFF & GOLOMSHTOK, *The Pasirik Burial of Altaï* (American Journal of Archaeology, vol. XXXVII (1933), n° 1). — Laure MORGENSTERN, *L'exposition d'art iranien à Leningrad*, Journal asiatique, t. CCXXVIII, janvier-mars 1936, p. 146 et sq., annexe au procès-verbal du 15 novembre 1935,

(3) A propos de coqs, LAUFER dit : « Le coq joue un rôle prédominant dans l'art décoratif des peuples de l'Amour ;il y est représenté plus fréquemment que tous les autres animaux réunis. C'est un animal importé.

jusqu'à présent dans les fouilles altaïennes. Il faut certainement les rapprocher du culte de l'élan et des sacrifices d'élans qui furent remplacés par des sacrifices de chevaux (III, IV et V).

Les brides et tout le harnachement étaient ornés d'appliques en bois représentant des animaux entiers (élans, béliers de montagnes) (FIG. 9 et 10), des têtes d'animaux (oiseaux, béliers), des têtes d'hommes vues de face et très stylisées (FIG. 7) et des palmettes végétales et animales (FIG. 8). Ces plaques étaient toutes recouvertes d'or. La sculpture y est très puissante et massive, les stylisations variées et originales, la ressemblance avec l'art de Noin-Oula et avec l'art sarmate évidente. Seules les appliques sur le sarcophage diffèrent complètement de style.

Ainsi, l'art de Pasyryk, contrairement à celui de Noin-Oula, montre des caractéristiques sibériennes et altaïennes plus ancrées dans sa situation géographique. Les animaux des montagnes qui y sont représentés, le bois, le feutre, la fourrure, matières purement locales, le décor apparenté à celui des tribus de l'Amour, donnent à Pasyryk une caractéristique plus personnelle qu'à Noin-Oula. Situé en dehors des grandes routes, Pasyryk confirme une coutume mongole selon laquelle on transportait le mort très loin pour l'enterrer (remarque de MM. Paul Pelliot et Golomshtok). Les fouilles de Pasyryk nous ont apporté un matériel très riche et intact, des selles et des masques de chevaux, uniques dans les fouilles altaïennes, et semblent donc l'apport le plus important de cette exposition d'art iranien.

L'art iranien de l'Altaï oriental, celui de Pasyryk, possède une force plastique sans égale. Les béliers de montagne, les élans et les aigles ont subi des stylisations nouvelles: vus de face, le corps ramené dans un mouvement symétrique, leur frontalité est violente et agressive, tandis que les profils pleins de vigueur campent des silhouettes d'animaux en course rapide. Les animaux luttant, découpés en feutre et en cuir, ressemblent au tapis de Noin-Oula tout en gardant une force plus combative et un réalisme plus sobre, mais les animaux affrontés qui ornaient le sarcophage du défunt et les têtes de cervidés ou de griffons, les fausses crinières des chevaux travestis n'ont plus rien d'iranien. Apparentés à l'art des tribus de l'Amour, ces motifs ressemblent aux savants découpages en écorce de bouleau qui ornent les barques des tribus de pêcheurs Goldes (VI). Nous les datons des environs de 100 avant J.C. Pasyryk est, plus que Noin-Oula, de l'art sibérien, car malgré l'influence iranienne, les matières employées et les animaux représentés sont de provenance spécifiquement locale. Les objets des fouilles de Katanda (1865), Noin-Oula (1924), Chibé et Pasyryk (1929) et Karakol (1924) donnent un tableau tout à fait nouveau et précis de l'art iranien de l'Altaï.

Ces découvertes sensationnelles ne doivent cependant pas éclipser un ensemble plus connu et plus classique, qui reste une des gloires de l'exposition de Leningrad : les salles sassanides. Possédant une collection unique au monde d'argenterie sassanide à l'Ermitage même, l'exposition nous donnait un tableau complet des thèmes, des stylisations et des survivances de cet art vigoureux et mondial.

Le Musée de l'Ermitage possède la plus grande partie de l'argenterie sassanide

---

En Chine, il symbolise le soleil. Il protège l'homme contre les influences mauvaises. On a trouvé un corps de coq muni d'ailes en forme de poissons. » (Note de L. MORGENSTERN.)

que nous connaissions aujourd'hui. C'est en labourant le sol que des paysans découvrirent dans l'Oural ces trésors aristocratiques et riches. Nous en connaissions les sujets : des rois qui combattent avec des fauves, combat d'animaux entre eux, chameaux ailés, griffons et autres animaux fabuleux. Nous ne saurions décrire tel roi sassanide campé avec force et qui semble tailler en deux, avec un mouvement de bûcheron, un lion violent et fort. C'est la force de ces luttes, l'expression si variée des animaux, l'apport réaliste de grands chasseurs qui donnent tant de variété à des sujets souvent répétés.

Nous voyons comment l'artiste sassanide compose une scène de chasse dans un plat rond, comment il sait unir le fantastique au réaliste en créant un chameau ailé : la gueule ouverte, d'une vérité saisissante, presque encadrée d'ailes puissantes, déployées avec harmonie, il ne nous choque nullement. Ce chameau ailé s'adapte aux formes de l'aiguière avec une souplesse et une grandeur monumentale. Combien curieuse aussi cette tête de femme qui elle-même prend la forme d'un vase aux yeux bridés, à la figure large encadrée par un feuillage dans lequel se transforme son masque.

La grande leçon de l'exposition iranienne c'est l'art de styliser avec force et imagination. Nous n'avions jamais vu, avant de connaître avec tant de détails l'art sassanide, que les plats et les aiguières sassanides sont les prototypes immortels de la céramique de Kachan, de Rhagès, de Sultanabad. La parenté du lustre avec les reflets métalliques de l'or et de l'argent fut si évidente que même les coloris bleutés en semblaient les mêmes.

Mais ce sont surtout les thèmes animaliers et floraux puissamment orchestrés qui continuent à travers les siècles les formes originales et fantastiques. L'effort des animaux pour s'adapter aux pures courbes géométriques les rend acrobates, et fait subir à leurs corps des grossissements et des étirements les plus étranges. Combien nous apparaissent-ils curieux quand, dépourvus de la contrainte du cadre géométrique, ils gardent des proportions difformes, mais impressionnantes par l'originalité de la stylisation.

Si la forme eut, dans un laps de temps de près de six millénaires, un dialogue des plus dramatiques et des plus hardis avec l'abstraction géométrique et le contour réaliste, les matières employées se prêtèrent aux interprétations les plus diverses. Le bois, l'argent, le bronze, furent sculptés surtout dans l'Iran extérieur. Ils donnent des surfaces qui nous sont familières, mais l'or, qui n'y est plus matière de bijoux, les surpasse en éclat et en force.

Quand un animal d'une trentaine de centimètres y est sculpté à grands plans presque cubiques, qui soulignent son volume, alors la valeur artistique d'une surface lisse et lumineuse ajoute une note nouvelle et inconnue à nos sensations artistiques.

C'est là que nous comprenons quelles ressources nouvelles révéla l'exposition d'art iranien de Leningrad. Non seulement notre répertoire des formes s'étend, non seulement nous suivons toutes les étapes d'un réalisme simplifié au fantastique le plus abstrait, mais encore nous voyons des interprétations sculpturales dans des matières insoupçonnées. Si je me suis attardée parmi les valeurs plastiques, c'est parce que la sculpture iranienne est la manifestation la moins connue de l'art iranien, mais l'art du tissu si célèbre a été tout aussi beau et varié à l'exposition.

Souvenirs grecs, combien lointains et stylisés sous l'action du génie scytho-

iranien. Ces objets ont beaucoup voyagé; ils ont servi d'échanges et de cadeaux et, certes, ont dû souvent étonner leurs nouveaux propriétaires : tel cet éléphant qui porte une tour sur son dos, découvert en Sibérie.

L'art animalier persiste en Iran malgré l'Islâm. Ce zébu en bronze de 1206 qui allaite son petit pendant qu'un fauve lui mord la bosse, fut un des grands succès de l'exposition. Un chat arrogant et cambré qui servait de brûle-parfum lui tenait compagnie.

Soyons fiers toutefois, la coupe envoyée par le Cabinet des Médailles avec le tigre passant au milieu de lotus a été classée parmi les chefs-d'œuvre de l'art sassanide. Grâce à cet ensemble si varié, le caractère hybride et les origines très diverses du sassanide ont pu être à la fois étudiées, et nous avons pu établir le rôle très important de ce même sassanide comme prototype de la céramique iranienne islâmique. Le roi à la chasse, le roi en audience, thèmes se rapprochant par leur contenu et leur traitement des grandes sculptures rupestres sassanides, alternent avec les animaux fantastiques (chameau ailé, chien ailé, etc.) et des scènes de combats et de chasses réalistes et pleines de mouvement. Le lien avec l'art sarmate semble subsister dans les luttes d'animaux aux crinières et aux bois flamboyants. La sculpture en pierre des XIIe et XIIIe siècles de notre ère, conservatrice des grandes traditions sassanides, garde au Daghestan une force monumentale insoupçonnée. Des scènes de vie quotidienne animent la pierre qui s'apparente à nos sculptures des cathédrales.

Les sujets de la vie courante qui nous semblent bannis de l'art islâmique se libèrent sur ce petit bassin du XIIe siècle, du Daghestan : l'homme martèle un petit chaudron, la femme file, l'enfant joue.

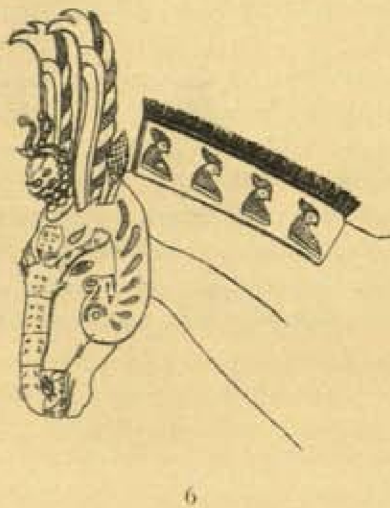
L'or, l'argent, le bois, tout a été travaillé — avec quelle maîtrise ! — par l'art iranien. Nous savons que le revêtement mural, l'art des couleurs éblouissantes et douces est aussi une des gloires de l'art iranien-islâmique. Les carreaux de revêtements muraux provenant des mosquées et des mausolées de Timour à Samarkand et d'autres monuments remarquables du Turkestan donnaient aux salles de l'exposition une beauté précieuse et vivante. La collaboration d'artistes venus d'Ispahan, de Tebriz, d'Ourgentch nous a valu une richesse artistique infiniment variée. Le bleu turquoise dans lequel un ton prune découpe de grands dessins floraux, clairs et simples, constitue l'accord le plus lumineux et le plus beau de ce groupe.

L'Iran islâmique, déjà connu par l'exposition de Londres de 1931, offrait à Leningrad un tableau plus complexe par l'apport du Turkestan et de la Volga. En dehors de la céramique de Kachan, Rhagès, Sultanabad, des cuivres de Hérat, la céramique d'Afrasiab et les faïences de Samarkand et de Saraï Berke sont d'une richesse hors pair. L'art sous Timour, avec la collaboration d'artistes de Shiraz, d'Ispahan et de Tebriz, est merveilleusement illustré par les envois des mosquées du Turkestan. Les carreaux des faïences des XIIe-XVe siècles de Samarkand retracent l'histoire de la faïence, de ses motifs, de son lustre, de ses coloris avec une précision unique grâce aux inscriptions et aux noms des artistes.

La Chersonèse, l'Égypte, Byzance, la Turquie, Venise et l'Arménie accompagnaient les salles purement iraniennes pour mieux illustrer leurs rapports et leurs influences réciproques.



5



6

5 et 6. Reconstitutions de masques de chevaux, d'après *G. A. I. M. K.*, février 1931.

L'immense galerie d'Asie centrale conserve les fresques et stucs iraniens des oasis du Gobi jusqu'à la frontière chinoise, où un motif T'ang apparaît si souvent à côté d'un personnage iranien. (1)

Grâce à sa situation géographique l'U.R.S.S. possède en effet sur son territoire même les vestiges les plus importants de cet Iran extérieur qui rayonna de la mer Caspienne jusqu'en Mongolie. Les fouilles du tombeau de Noin-Oula près d'Ourga, en Mongolie, nous apparaissent comme le vrai symbole de la géographie artistique de l'Iran : un tissu grec y voisine avec une soierie chinoise. Entre la Grèce et la Chine, l'art iranien sert d'intermédiaire.

A cette grande étendue dans l'espace correspond une longue durée dans le temps : quelque six mille ans nous attestent la continuité de l'effort artistique de l'Iran.

Mais le thème principal de l'exposition apparaît toujours clairement malgré cette richesse inépuisable : repousser toujours plus loin les limites de la géographie artistique de l'Iran qui, depuis le IVe millénaire av. J.C. jusqu'à l'époque de Chah Abbas, s'étend de l'Asie Mineure jusqu'en Chine.

Les salles sassanides, qui y forment un ensemble très complet, montrent la richesse de ses thèmes : les thèmes classiques (luttes et chasses de rois sassanides), représentations d'animaux fantastiques (chiens et chameaux ailés), masques de femmes et sujets allégoriques donnent de l'art hybride des Sassanides une impression très complexe. Les influences occidentales, nordiques et orientales peuvent y être étudiées, des filiations avec le sous-sol iranien et mésopotamien peuvent être établies, une datation plus serrée pourrait montrer une évolution de motifs et de styles. La dérivation du décor et du lustre de la céramique islâmique de ceux de l'argenterie sassanide y apparaît avec une évidence persuasive.

Grâce à l'exposition de l'Ermitage, des contrées nouvelles deviendront l'objet d'études des savants iranisants : le Daghestan se révéla comme un centre très conservateur de traditions iraniennes pures, son art sculptural (des XIIe et XIIIe siècles de notre ère), forme une contribution intéressante, car il peut être rapproché de l'art roman et gothique.

L'Iran, si grand et si parfait par son art, créa une esthétique mondiale, car il s'y était joint les écoles de l'Iran extérieur, où la Sibérie et les bords de la mer Caspienne forgeaient un art iranien identique et merveilleux.

Malgré l'apport de l'art chinois, malgré les influences mésopotamiennes, l'immense voyage que nous fîmes à l'exposition de Leningrad de la Sibérie à travers le Turkestan et la mer Caspienne en Iran même, fut le triomphe de la création artistique iranienne.

C'est l'art iranien qui plia les formes et les couleurs de la nature par une stylisation puissante et imaginative dans des créations plus abstraites, donc éternelles.

LAURE MORGENSTERN

EXTRAITS

I

GRIASNOFF, *Les fouilles d'une sépulture princière dans l'Altaï.* (Tchelovek, « L'Homme »), 1927.

La sépulture (de Chibé, sur le fleuve Ursula) fut signalée par un tertre de terre; sous ce tertre se trouvait une fosse de 7 mètres de profondeur et de 35 m. de surface. La tombe se composait de deux chambres. Le mort était déposé dans un grand tronc d'arbre; le reste de la sépulture contenait quatorze corps de chevaux enterrés. Cette tombe avait été pillée. On y trouva une grande quantité de petits boutons en or très mince, des plaquettes de type sarmate ayant orné un vêtement, des ornements découpés dans des feuilles d'or et recouvertes parfois d'une couleur rouge ou noire, des fragments de laques chinois, et un amas d'ornements en bois de renne peints.

Dans la sépulture des chevaux, on a découvert des brides, des têtes de chats sauvages et de tigres, découpées dans du bois; les brides étaient décorées de plaquettes en cuir ornées d'applications en or.

La sépulture de Chibé est contemporaine de celle de Noin-Oula (autour du début de l'ère chrétienne.)

II

KISELEFF, *Fouilles dans la région septentrionale de l'Altaï du nord*, dans le rayon de Karakol, Aïmak Ougoudaï : Oïrotine, sur la rive gauche du fleuve Ursula.

En 1934, des fouilles ont été exécutées à Oïrotine, dans des *kurgan* de pierre dont la plupart n'avaient pas encore été fouillés. Ces fouilles offraient l'avantage de permettre d'effectuer dans un même site des recherches dans les sépultures importantes de la classe riche de la société altaïque ancienne et dans celles de la classe moyenne.

Les savants qui ont exécuté ces fouilles se sont inspiré des idées émises par J. MARR sur l'élevage du bétail dans l'Altaï où les fouilles de Pasyryk lui ont permis de prouver que le cheval avait été substitué au renne en tant que bête de trait et de selle.

L'étude du matériel des kurgan inférieurs d'Oïrotine a permis de reconnaître une culture synchronique à celle des Tartares de la région de Minnoussinsk.

Le second kurgan de la terrasse supérieure avait été visité par des voleurs, mais les parties nord et sud ont été épargnées, s'étant trouvé isolées par l'éboulement de débris de roches. Le long du mur de la sépulture étaient disposés trois chevaux tués, comme ceux de Pasyryk, à l'aide d'un marteau pointu dont la coupe était de forme rhomboïdale, fait visible d'après la marque au front que portent les chevaux. Les chevaux étaient jetés en désordre, les têtes tournées le long des murs; le cheval supérieur et le cheval inférieur étaient couchés sur le ventre, les jambes repliées sous eux et celui

du milieu sur le dos, les jambes repliées en l'air. Une selle était posée en travers du dos du cheval supérieur; on n'a pas pu reconstituer la forme exacte de cette selle, car sept plaques en os du harnais seulement ont été retrouvées, ainsi que quatre bandes courbées en os, des boucles de bois de renne, des étriers et un arçon antérieur en bois. Ce dernier détail présente un intérêt particulier, car la selle du kurgan de Pasyryk ne possède pas de base de bois; c'est simplement un coussin. La selle d'Oïrotine avait probablement un arçon postérieur à en juger par la présence des bandes courbées en os. La présence des arçons permet de considérer la selle d'Oïrotine comme étant plus perfectionnée que celle de Pasyryk, mais il est également possible que la selle d'Oïrotine n'ait été qu'une selle ordinaire, tandis que celle de Pasyryk était peut-être une selle d'apparat. La forme des ornements en os de la selle d'Oïrotine se retrouvent dans une quantité de monuments; on a retrouvé à Chibé, distant de quinze kilomètres de Karakol, des plaques de la même forme avec les mêmes découpes en forme de cœurs. Sur la selle était jeté un collier dont se sont conservés trois grelots en bois et une clochette en bronze; cette dernière rappelle par sa forme le grelot trouvé dans le kurgan de Katanda (fouilles Radlov) et se distingue par la disposition originale du battant qui est suspendu non pas au centre de la cloche, mais sur une petite courroie tendue à travers la cloche et fixée par des trous perforés dans ses parois. Entre les dents du cheval supérieur a été retrouvé un mors en fer à anneau, d'une forme primitive.

L'identité de la structure des kurgan de toute cette région, l'identité presque intégrale des rites funéraires et le voisinage de productions locales (par exemple l'identité des applications de feutre des selles de Pasyryk et de Chibé avec les célèbres applications du tapis de Noin-Oula) permettent de mettre sur le même plan le matériel des kurgan de pierre de l'Altaï avec ceux de Noin-Oula, si ce n'est que les sépultures de Noin-Oula contenaient en outre une quantité d'objets de provenance chinoise et occidentale; pour les objets locaux on observe, bien entendu, des différences dues précisément à la diversité des régions concernées. Le kurgan qui se rapproche le plus des fouilles de Noin-Oula est celui qui est situé dans les environs de Katanda et dont les trouvailles sont caractérisées par la subordination des compositions animalières à la stylisation ornementale à laquelle s'ajoutent des détails complémentaires, par exemple des têtes de griffons sur les cornes et sur les queues des animaux. A Katanda et à Noin-Oula, on trouve le début de la composition schématique de la lutte entre l'animal solipède, le rapace et le griffon. On peut également constater l'absence dans les kurgan les plus riches d'un emplacement spécialement réservé aux chevaux. Les kurgan de Chibé, de Karakol, de Pasyryk et ceux de la steppe de Bérel (fouilles Radlov) offrent un caractère particulier : tous les ornements qui y furent trouvés, qu'ils comprennent des objets en bois ou bien des applications en feutre et en cuir, se distinguent par leur dessin sobre, par leurs sujets plus simples et par le naturalisme des formes animalières. De ce point de vue, les monuments figurés de Pasyryk et de Chibé se rapprochent davantage des bronzes classiques tartares que ceux de Katanda et de Noin-Oula. Une circonstance qui attire notre attention est le symbolisme des représentations de Katanda et de Noin-Oula : ce sont des luttes de carnassiers et d'oiseaux, ou de carnassiers et de ruminants, qui sont des thèmes remontant à une époque très ancienne, peut-être à celle des différents groupes totémiques. Pasyryk présente un symbolisme nouveau,

inconnu jusqu'à présent, qui reflète le fait de la substitution du cheval au renne comme bête de trait et de selle. A Minnoussinsk le même fait paraît avoir eu lieu à une époque plus ancienne, comme en témoignent les décorations murales de Karakuk. Cette substitution ne se retrouve pas aux époques plus tardives, bien que le renne ait joué un rôle très important dans les thèmes traités par les peintres tartares et par les peintres des époques postérieures. Si l'on admet que le remplacement du renne par le cheval a pénétré avec un certain retard dans la région montagneuse de l'Altaï, on doit cependant reconnaître que le masque de renne ajusté sur la tête du cheval de Pasyryk indique une ancienneté plus grande pour les kurgan de cette région et des régions avoisinantes (Chibé, Karakol) que pour ceux de Katanda. Toutefois on ne peut pas les situer à une date très éloignée du groupe de Katanda et de Noin-Oula; si la date du premier groupe (Katanda, Noin-Oula) était le 1er siècle de l'ère chrétienne, celle des monuments réunis dans le deuxième groupe (Chibé, Karakol, Bérel) devait être antérieure d'un siècle, et Pasyryk d'une époque encore plus ancienne.

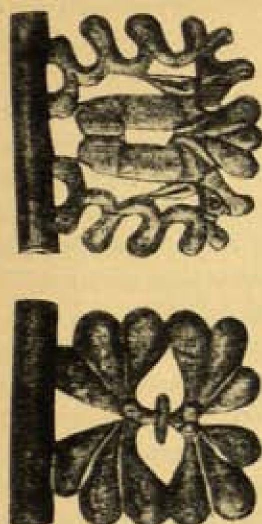
Quoique la constitution de la famille se soit dissoute beaucoup plus lentement dans l'Altaï que dans la région de Minnoussinsk, on a pu observer dans l'Altaï un épanouissement spontané de la culture des « kurgan d'or » qui témoigne de l'organisation très active d'une nouvelle classe de la société, de l'apparition de l'esclavage, de l'accumulation de richesses immenses, de l'accroissement des échanges, et de toute une révolution de l'artisanat. Cette accélération du rythme social nous est parvenue dans les monuments qui existent encore de nos jours et qui sont d'une part liés à l'époque du bronze tardive de l'Altaï et qui nous étonnent d'autre part par la nouveauté de leur éclat culturel.

III

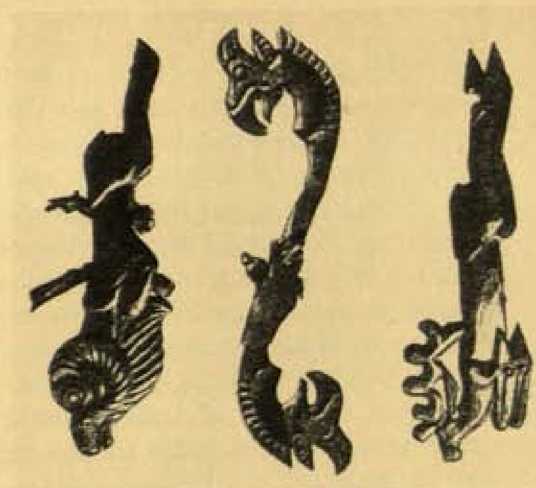
L. P. POTAPOFF, *Traces de conceptions totémiques chez les Altaïens.* (Ethnographie soviétique, nº 4-5, 1935.)

L'auteur essaye de démontrer que le totémisme a existé chez les peuples de l'Altaï et que les animaux totémiques étaient des bêtes à cornes sauvages, tels que l'élan, le cerf, le bouc et le bélier. Il a étudié particulièrement les groupes familiaux des montagnes du Sayan et de l'Altaï. Comme matériaux, il a utilisé : 1º les dessins rupestres trouvés sur les routes le long du Iénissei, et, dans l'Altaï, les bronzes « classiques »; 2º les études linguistiques des noms de ces bêtes à cornes sauvages et des animaux qui s'y sont substitués; 3º l'étude des dessins du tambour de chaman, l'étude des rites, du symbolisme des chamans actuels et de leurs « ancêtres ».

Le nom de tous les animaux figurés sur le tambour des chamans altaïens est le même : *pura-bura.* Les idiomes actuels de l'Altaï ont démontré que ce mot représentait originairement un animal sauvage à cornes, généralement le cerf sauvage. Avec le temps, ce même terme s'employa chez les différents peuples de l'Altaï pour désigner le cerf, le chameau et aussi « l'âme du cheval sacrifié », dont la peau était suspendue sur l'autel après que le rite avait été effectué.



8



10



7



9

7 et 8. Ornements de bride.
9 et 10. Pièces de harnachement.
D'après *G. A. I. M. K.*, février 1931.

La signification du cerf comme animal totémique chez les Altaïens est plus que probable.

L. Kostikeff raconte que les Niénets (localisés entre les bouches de l'Obi et du Iénisséi) font encore actuellement au soleil l'offrande d'un cerf et qu'ils laissent sur place après la cérémonie la peau de l'animal suspendue verticalement sur une perche. Cela correspond à l'offrande que les Altaïens font en suspendant la peau d'un cheval sur une perche tôt le matin et en dirigeant la tête de l'animal vers le soleil. Cette cérémonie est accompagnée chez les Altaïens de procédés destinés à capturer l'âme du cheval. Il est à remarquer que cette chasse à l'âme du cheval n'est rien d'autre qu'une copie de la chasse collective au cerf. Cette cérémonie, ainsi que l'interprétation du rêve du chasseur de l'Altaï, dans lequel, si on lui fait cadeau d'un cheval, c'est le présage qu'il tuera un cerf, tout ceci prouve que l'âme du cheval est un substitut de l'âme du cerf. Cela expliquerait le fait curieux que l'on a trouvé dans la sépulture de Pasyryk des chevaux travestis en cerfs, ainsi que le fait que les selles de ces chevaux étaient faites de coussins bourrés de poils de cerf et qu'elles ressemblaient aux selles de cerfs actuelles et non aux selles de chevaux avec étriers. Avec le temps, le cheval remplaça complètement le cerf qui devint chez les Hasaks le protecteur des chevaux dont le chaman se servait dans ses voyages magiques. »

IV

Tallgren, *Inner Asiatic and Siberian Rock Paintings*, London, 1932.

Dans les tombes du Haut Iénisséi du premier âge du fer, on trouva des masques mortuaires en plâtre. Les masques des chevaux s'expliquent par des croyances magiques destinées à protéger les chevaux contre le mauvais œil; des masques similaires sont encore employés par les peuples de la Sibérie pour des représentations dramatiques.

V

Kiseleef, *op. cit.*

Dans le kurgan d'Oïrotine qui contenait les chevaux, on trouva près du squelette d'une jeune femme un collier (*grivna*) dont les extrémités étaient ornées de têtes de panthères sculptées en bois et recouvertes d'or. Une de ces têtes a été retrouvée intacte et de l'autre on trouva seulement les feuilles d'or. Ces têtes de panthères étaient vissées à des chevilles de bois fixées aux extrémitées de la grivna; de cette façon, elles étaient interchangeables avec des têtes de griffons, de bœufs ou de rennes, sujets préférés de l'art animalier de la Sibérie. Ce fait nous met en présence du problème exposé par J. Marr qui traite de l'usage des éléments totémiques; ceux-ci changent d'après la loi de la constitution de la famille. Ces têtes de panthères sont très proches des ornements en bois doré des rennes du kurgan fouillé par Griasnoff en 1927 à Chibé; entre les objets de Chibé et d'Oïrotine, il n'y a qu'une différence de détails qui dépendent des sujets représentés.

VI

S. Ivanoff, *Ornements, représentations religieuses et rites liés au bateau chez les peuples de l'Amour.* (Ethnographie soviétique, nº 4-5, 1935.)

(L'auteur parle d'abord du symbolisme magique du bateau, des croyances animistes qui lui sont rattachées, puis de sa décoration.)

« Ce sont surtout les grands bateaux servant à transporter les impôts au gouvernement japonais qui portent des ornements. Il y a deux genres d'ornements : 1º les uns, les plus répandus, sont des dessins faits à l'aide de pistolets de dessinateur en écorce de bouleau; c'est l'art qu'exercent exclusivement les femmes. 2º les ornements sculptés et gravés; ils sont exclusivement exécutés par les hommes. Ces dessins ont un caractère géométrique et se composent de spirales combinées et disposées symétriquement. Le plus bel ornement de bateau chez les Goldes fut trouvé dans le village de Nerguen. Des dessins touffus en spirales couvrent la partie intérieure des planches qui forment la proue du bateau; ces dessins se composent d'oiseaux qui tiennent un poisson dans leur bec et de spirales. La partie intérieure du bord du bateau est aussi décorée de dessins; la planche verticale de la poupe est ornée de deux spirales symétriques des deux côtés desquelles sont représentés des oiseaux. Etc, etc. Il est certain que la disposition de ces oiseaux sur les bateaux avait une signification religieuse; le rôle décoratif est secondaire et il est postérieur à celui du rite religieux. Chez les peuples de l'Amour, l'oiseau joue un grand rôle cultuel; les Goldes ne mangent pas la chair du cygne, les Orotchs croient que l'être humain provient de l'union du premier homme avec une cane transformée en femme. Ainsi certains oiseaux d'eau appartenaient aux animaux totémiques et dans certains cas étaient considérés comme totems du bateau. »

L'activité archéologique dans l'Inde extérieure

Je voudrais au début de cette chronique — la première où il me soit donné de parler de choses vues — remercier les diverses personnalités qui ont permis à la mission du Musée Guimet, dont j'ai eu le privilège de faire partie, de réaliser, dans les meilleures conditions possibles, un voyage rapide à travers l'Inde, Ceylan et l'Indochine.

Dans l'Inde, H. E. H. le Nizam de Hyderabad nous a réservé un accueil magnifique : Mlle Bruhl, qui a bien voulu se charger de la chronique archéologique de l'Inde propre, dira combien cette royale hospitalité nous fut précieuse pendant notre séjour à Ajaṇṭā et à Ellorā.

A Ceylan, la courtoisie de l'Archaeological Survey, que dirige M. A. H. Longhurst, nous fut également d'un grand secours : M. S. Paranavitana, sous-directeur, voulut bien nous diriger lui-même à travers les sites archéologiques de l'île, nous permettant ainsi de visiter en quelques jours tous les points importants.

Enfin, je ne saurais assez remercier le Gouvernement général de l'Indochine et l'École française d'Extrême-Orient, M. Coedès en particulier, des attentions constantes dont nous avons été comblés pendant notre séjour dans la péninsule et des facilités qui n'ont cessé de nous être accordées, dans tous les domaines de notre activité.

CEYLAN

Le Service archéologique de Ceylan a exécuté, à la fin de 1934 et au début de 1935, le dégagement du Kaṇṭaka Chetiya de Mihintalē (1). Bien que notablement plus petit que les dāgobas d'Anurādhapura, cet édifice, par son architecture et par sa décoration, s'est révélé au cours des travaux comme l'un des plus beaux stūpas de Ceylan. Protégée par les débris des superstructures, écroulées depuis des siècles, la partie inférieure du monument est apparue dans un splendide état de conservation (Pl. LXXII, *a*).

Le dôme en grès semble avoir été élargi par un revêtement de briques, postérieur à la construction première. Comme dans tous les stūpas bouddhiques de l'île, face aux quatre points cardinaux, s'avancent les curieux avants-corps prophylactiques, dont le nom cinghalais de *vāhalkaḍa* reçoit habituellement l'impropre traduction de « frontispice ». Les *vāhalkaḍa* du Kaṇṭaka Chetiya sont un peu plus élaborés que les

(1) S. PARANAVITANA, dans An. Bibl. I. A. 1934, Leyden, 1936.

vāhalkaḍa des stūpas d'Anurādhapura. Comme ceux-ci, ils sont ornés d'une série de protomes d'éléphants alternant avec des lotus, et d'une série de makaras crachant un motif difficile à identifier; mais, en outre, ils comportent deux registres supplémentaires, ornés l'un d'une frise d'oies *(hamṣas)*, l'autre d'une frise de gnomes *(gaṇas)*. Aux deux extrémités de chaque *vāhalkaḍa* s'élève un pilier sculpté portant l'un des quatre animaux rituels : éléphants à l'Est, bœufs au Nord, lions au Sud, chevaux à l'Ouest.

Les *vāhalkaḍa* sont surmontés par un étage construit en brique, très endommagé aujourd'hui, mais où se distinguent encore dans des niches, limitées par des piliers engagés, des personnages en terre cuite.

D'après M. Paranavitana, qui conduisit les fouilles, l'identité de ce monument semble établie avec certitude grâce à une inscription et grâce aux précisions topographiques données par le *Mahāvamsa :* le stūpa primitif remonterait au delà du Ier siècle avant notre ère, puisque Lañja Tissa (env. 59-50 a. C.) aurait recouvert d'une enveloppe de pierre le dôme primitif. M. Paranavitana note que cette observation se trouve être exacte, avec cette réserve, cependant, que le bas seul de l'enveloppe est en pierre, le sommet du stūpa étant en brique.

Sans doute ne s'agit-il pas là des *vāhalkaḍa;* ceux-ci font partie des additions postérieures, mais, à mon sens, ils se rattachent aux traditions du style d'Amaravatī tardif (IIe-IVe siècle A.D.) et du premier art gupta, tandis que l'étage en brique qui les surmonte, pourrait même appartenir à une époque encore plus tardive. Il semble, en effet, que les *vāhakkaḍa*, si proches de l'art d'Andhra par les détails de leur ornementation sculptée, soient, du point de vue magique, l'exacte contre-partie des rangées de cinq colonnettes qui forment un écran prophylactique devant les entrées des stūpas d'Amarāvatī.

M. Stern, conservateur-adjoint du Musée Guimet, et moi-même avons eu la chance, en décembre 1936, de visiter les principaux sites archéologiques de Ceylan, sous la conduite éclairée de M. Paranavitana. Nous avons été spécialement intéressés par l'art cinghalais ancien. Dans cet art, évolué presque en vase clos, les traditions, reçues de l'extérieur à de larges intervalles, persistent évidemment beaucoup plus longtemps qu'en des régions ouvertes à des courants variés et constamment renouvelés. A travers les quelque quinze siècles (IIe siècle a. C.-XIIIe siècle A.D. environ) au cours desquels se sont développés les arts d'Anurādhapura et de Polonaruwa, nous avons discerné seulement quatre principaux styles, auxquels paraissent correspondre trois grandes vagues d'influences indiennes. Après un premier style, approximativement contemporain de Sāñcī, apparaît un second apport indien, correspondant à l'art tardif d'Amarāvati et au premier art gupta (IIIe-IVe siècles environ); de ce second apport dépendent les *vāhalkaḍa* et le décor des plus anciens *moonstones*. Plus tard, enfin, apparaissent une troisième et une quatrième vagues d'influences indiennes, liées, semble-t-il, à l'art des derniers Pallava (VIIe-VIIIe siècles) (1) et à l'art des Cola (IXe-

(1) Les sculptures rupestres du monastère d'Isurumuniya à Anurādhapura sont considérées comme tributaires de l'art et des traditions de Māvalipuram. (A. COOMARASWAMY, *H. I. I. A.*, p. 162; A. M. HOCART, dans Ceylon Journal of Science, Vol. I, part. III, janvier 1927, p. 96; L. FINOT et V. GOLOUBEW, *Rapport sur une mission archéologique à Ceylan*, BEFEO XXX, p. 634).

XIIIe siècles); de ces dernières vagues relèvent, plus ou moins directement, les constructions tardives d'Anurādhapura et les monuments de Polonaruwa.

Ces observations ne constituent pas, à proprement parler, une nouveauté. Elles résument plutôt et affirment une série de remarques et de constatations partielles, éparses chez divers auteurs.

On sait, par exemple, que le Mahānāga Dāgoba de Tissamahārāma, l'un des plus anciens stūpas de Ceylan, fut construit au IIIe ou IIe siècle avant notre ère, réparé au IIIe siècle de notre ère et restauré, une fois encore, vers le début du XIIe siècle (1). Il semble donc, simplement, que tous les grands stūpas d'Anurādhapura et le Kaṇṭaka Chetiya de Mihintalē ont été modifiés et remaniés au même rythme et suivant les mêmes canons.

M. Hocart, dans un article publié en 1927, estime qu'une branche de l'art d'Amarāvatī s'est développée dans l'île et signale la trouvaille, à proximité d'Anurādhapura, de deux bas-reliefs exécutés dans la pierre même d'Amarāvatī, donc manifestement importés de la péninsule (2). Mais, je crois qu'en réalité, l'influence de la grande école indienne est à la fois beaucoup plus multiple et beaucoup plus diffuse que les quelques exemples typiques choisis par M. Hocart ne le donnent à penser.

Enfin, les rapports entre la décoration des *vāhalkada* du Kaṇṭaka Chetiya et l'art d'Amarāvatī, très nets du point de vue esthétique, sont confirmés par un curieux détail d'iconographie. Parmi les gnômes drôlatiques qui composent la frise de *gaṇa*, se trouve un personnage à tête d'éléphant, muni d'une seule défense et dont les acolytes portent les divers attributs du dieu Ganeça. Même réduite à un rôle purement décoratif, l'apparition insolite de ce dieu, dans l'ornementation d'un stūpa buddhique, prend une importance particulière du fait que Miss A. Getty signale, précisément, le même motif dans la balustrade d'Amarāvatī (3).

A ces observations d'ordre archéologique et iconographique, correspondent des données tirées de la légende et de l'histoire. M. Goloubew a démontré, en s'appuyant sur des arguments très convaincants, comment les légendes, contées dans le *Dāthāvaṃsa* et le *P'rā Paṭhŏm* (4), se sont formées autour d'un noyau de faits historiques, qui éclairent et confirment les rapports entre l'art d'Amarāvatī et l'art ancien de Ceylan (5).

Le prince Danṭakumāra et la princesse Hemālā chargés, dit la légende, de transporter la Dent du Buddha de Kaliṅga à Anurādhapura, vers le début du IVe siècle de notre ère, enterrèrent momentanément la précieuse relique au bord d'une rivière, où elle fut bientôt dérobée, puis restituée par un Nāgarāja; d'après la version siamoise, le prince et la princesse, après avoir accompli leur mission, revinrent édifier un stūpa, à l'endroit même où la Dent avait été enterrée.

Déjà Fergusson, en 1868, après étude des bas-reliefs d'Amarāvatī, avait songé

(1) A. COOMARASWAMY, *loc. cit.*, p. 159.

(2) A. M. HOCART, *loc. cit.* p. 95 pl. XLII et XLIII.

(3) A. GETTY, *Ganeśa*, ch. III, p. 25, Oxford, 1936.

(4) Le *Dāthāvaṃsa* est un poème pāli, composé au XIIe siècle, et consacré à la légende de la Dent du Buddha, dont le culte domine toute l'histoire religieuse de Ceylan.

Le *P'rā Paṭhŏm*, traduction siamoise du *Dāthāvaṃsa*, contient des détails complémentaires qu'on ne trouve pas dans le texte pāli.

(5) V. GOLOUBEW, *Le Temple de la Dent à Kandy*, BEFEO XXXII, p. 442-445.

à localiser cette aventure au bord de la Kistna (1). M. Goloubew a repris cette suggestion en la précisant : à la lumière des inscriptions, découvertes récemment à Nāgārjunikoṇḍa, il identifie le lieu décrit par les textes avec ce dernier site, aussi proche d'Amarāvatī par le style de ses monuments que par sa situation géographique. Ainsi, une étude d'épigraphie vient confirmer les relations que suggèrent, à première vue, les affinités du style d'Amarāvatī et de toute une partie de l'art cinghalais ancien.

Passons à l'action exercée par l'art cola sur l'art de Ceylan; cette action est abondamment justifiée par les constantes invasions des Tamouls de l'Inde du Sud. C'est sous leur pression que les rois cinghalais quittèrent Anurādhapura à la fin du IXe siècle de notre ère, pour s'établir à Polonaruwa. Ce dernier site fut, cependant, occupé par les Tamouls pendant une dizaine d'années, au milieu du XIe siècle puis en 1198 (2). Leur influence se manifeste à la fois dans la religion et dans l'art.

A Polonaruwa, l'Archaeological Survey a relevé sept temples de Çiva, un de Kālī, trois de Viṣṇu (3) et a recueilli d'admirables bronzes, de style purement indien, parmi lesquels le célèbre Naṭarāja du Musée de Colombo. Certains monuments bouddhiques, eux-mêmes, ont subi très fortement l'influence de l'architecture hindouiste; ainsi, le Northern Temple et le Laṅkātilaka de Polonaruwa sont très proches du style cola de Tanjore, auquel se mêlent, cependant, quelques caractères locaux. Il n'est donc pas surprenant que, vers la même époque, l'architecture purement cinghalaise ait adopté et assimilé quelques thèmes cola : piliers engagés, rampes d'escaliers aux extrémités enroulées, ou, mieux encore, crachées par des makaras, lions sculptés en relief et dont la queue se boucle en forme de 8, costumes indiens des nāgarājas, etc.... Ces caractères se retrouvent dans presque tous les ouvrages de Polonaruwa et dans les dernières constructions et additions d'Anurādhapura. Car les rois ne se désintéressaient pas de leur ancienne capitale : ainsi, Parākramabāhu Ier (1164-1197), chargea une mission d'aller en restaurer les stūpas (4).

Ces différentes vagues d'influence indienne n'enlèvent rien à l'originalité de l'art cinghalais. Leur apport plastique, sauf dans les quelques monuments nettement indiens de Polonaruwa, est toujours adapté au style indigène et interprété à leur façon par les artistes locaux. On en pourrait multiplier les exemples. Pour indien que soit leur costume, les nāgarājas, sculptés en fort relief dans des stèles évidées, cintrées au sommet, sont une interprétation spécifiquement cinghalaise du dvārapāla. Les *moonstones* dont M. Goloubew a tracé l'évolution (5), empruntent successivement les détails de leur décoration à l'art d'Amarāvatī, à l'art gupta et à l'art dravidien, mais constituent, cependant, un élément architectural particulier à Ceylan. De même, enfin, les lions assis et les pilastres engagés, empruntés à l'art profus des Tamouls, sont employés à Anurādhapura et à Polonaruwa avec la sobriété et la mesure qui caractérisent l'art bouddhique cinghalais et permettent d'évoquer à Ceylan les plus purs équilibres méditerranéens.

(1) J. Fergusson, *Description of the Amarāvatī Tope in Guntur*, J. R. A. S., New Series, vol. III, 1868.
(2) A. Coomaraswamy, *loc. cit.*, p. 163.
(3) L. Finot et V. Goloubew, *loc. cit.*, p. 636.
(4) L. Finot et V. Goloubew, *loc. cit.*, p. 633.
(5) V. Goloubew, *loc. cit.*, p. 472-473 et fig. 38.

INSULINDE

Java. — Le service archéologique des Indes Néerlandaises vient d'enregistrer une découverte extrêmement intéressante, dont l'obligeance du Dr. Stutterheim m'autorise à donner aujourd'hui un premier aperçu.

Au Sud de Surabaya (Java orientale), se trouve la montagne de Penanggoengan, haute d'environ 1500 mètres. Sa forme, un sommet central et quatre sommets secondaires, avait frappé le Dr. Stutterheim par son analogie avec la forme traditionellement attribuée au Mont Meru dans l'ancienne cosmologie indienne. Pressentant qu'une telle montagne, située à proximité de la résidence des rois de Majapahit (XIVe s.), avait dû revêtir un prestige particulier à l'époque de la civilisation indo-javanaise, le savant archéologue décida, en 1935, d'en tenter l'exploration, en compagnie de M. A. Gall.

Les premières recherches révélèrent, tout d'abord, une rangée de dix monuments, ordonnés en terrasses et descendant en ligne droite d'une grotte creusée au sommet de la montagne, jusqu'au pied de celle-ci. Les monuments supérieurs sont de simples pyramides tronquées, bâties en pierres inégales, tandis que les monuments inférieurs, construits en pierres soigneusement taillées, ont l'aspect habituel des temples indo-javanais.

Chaque édifice comporte au moins trois terrasses maçonnées, longues de dix à vingt mètres, hautes d'un mètre environ et pourvues d'un escalier central de plusieurs marches. Sur la terrasse supérieure se trouvent trois sièges, un grand et deux petits, semblables au « Siège de Surya » que l'on trouve dans les cours des temples bâlinais.

De nouvelles prospections permirent bientôt au Dr. Stutterheim de découvrir encore une vingtaine de monuments de ce même type. Les terrasses de quelques uns d'entre eux sont décorées de panneaux sculptés en bas relief : les uns sont du style de Čandi Jago, d'autres du style de Bāli, certains, enfin, sont, paraît-il, d'un style tout à fait original et jamais rencontré jusqu'à ce jour. Ces panneaux sculptés illustrent le *Rāmayana*, le *Mahābhārata*, ou encore les exploits du Prince Panji, qui a été identifié à Kameçvara Ier, roi de Kadjiri (XIIe siècle).

Tous ces édifices, dont quelques-uns sont datés avec précision, ne remontent pas plus haut que le XVe ou la fin du XIVe siècle de notre ère.

En outre, les recherches ont permis de découvrir plusieurs statues de rois divinisés, des ustensiles en bronze et de nombreuses terres cuites, parmi lesquelles se trouvent des temples en miniature.

Le Dr. Stutterheim, d'après toutes ces trouvailles, suppose que le mont Penanggoengan représente le Meru des dynasties royales, la résidence des ancêtres déifiés; c'est pourquoi les Javanais auraient construit sur ses pentes des monuments dont le mode de construction en terrasses se rattache aux cultes ancestraux pratiqués dans l'Indonésie pré-indienne et en Polynésie. Les différences de style des bas-reliefs proviendraient du fait que les différents monuments auraient appartenu aux quatre différentes dynasties qui, à cette époque, régnaient sur Java.

Des fouilles systématiques et l'étude détaillée des ruines qu'il vient de découvrir

permettront sans doute au Dr. Stutterheim d'apporter des solutions définitives aux problèmes que soulève une découverte aussi importante.

INDOCHINE

Tonkin. — L'archéologie du Tonkin, dont l'intérêt a pu, parfois, sembler éclipsé par les grandes découvertes de l'Annam et surtout du Cambodge, est presque ignorée en Europe, et c'est grand dommage.

A l'art de Đông-so'n (Nord-Annam), étudié surtout par M. Goloubew (1), aux tombes chinoises des dix premiers siècles de notre ère, fouillées par M. Parmentier il y a quelques années et, plus récemment, par M. Janse, M. Claeys et M. Bezacier (2), a succédé une architecture sino-annamite, dont l'étude offre un intérêt trop souvent négligé. Ces pagodes et maisons communes, dont les plus vieilles peuvent remonter au XVe siècle et copient sans doute des modèles plus anciens, représentent une école provinciale de l'art chinois; à leur valeur artistique intrinsèque se joint une valeur documentaire d'autant plus grande que l'architecture religieuse et traditionnelle de la Chine propre subit des pertes irréparables sous les coups du fanatisme, de la guerre ou, simplement, d'une compréhension erronée de la notion de civilisation.

En même temps qu'elle se rattache à l'architecture chinoise, l'architecture annamite s'en différencie par quelques thèmes particuliers où l'on peut discerner souvent l'influence de l'art cham et quelquefois même, par delà celui-ci, des influences indonésiennes et indiennes.

C'est M. Bezacier qui est actuellement chargé par l'École française d'Extrême-Orient de veiller à la sauvegarde et à l'entretien des monuments anciens du Tonkin. Nous avons, de notre côté, puisé dans les archives de l'École et rapporté à Paris une documentation qui, jusqu'ici, nous faisait entièrement défaut.

Champa. — Grâce à l'aide amicale de l'École française, grâce à l'extrême obligeance des résidents de France dans les diverses provinces et grâce au concours précieux des autorités mandarinales annamites, il nous a été donné de visiter tous les monuments chams importants, d'en photographier les détails et d'en étudier l'ornementation. J'ai signalé, il y a quelques années, combien la chronologie de l'art cham, telle qu'on

---

(1) V. Goloubew, *L'Age du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*, BEFEO XXIX, p. 1 sqq.; *Sur l'origine et la diffusion des tambours métalliques* dans Praehistorica Asiae orientalis, p. 137 sqq. Hanoï 1932; *Le tambour-génie de Dan-nê*, BEFEO XXIII I, p. 345 sqq. Henri Parmentier, *Anciens tambours de bronze*, BEFEO XVIII, p. 1, sqq; *Nouveaux tambours de bronze*, BEFEO XXXII, I, p. 171, sqq.

(2) H. Parmentier, *Anciens tombeaux au Tonkin*, BEFEO XVII, I, p. 1 sqq.; *Le tombeau de Nghi-vê*, BEFEO XVIII, 10, p. 1 sqq.; *Vestige d'un tombeau ancien à Chi-nê*, BEFEO XXIII, p. 299 sqq. V. Goloubew, *La province de Thanh-hoá et sa céramique*, R.A.A. VIII, 2, p. 112 sqq. O. Janse, *Rapport préliminaire d'une Mission archéologique en Indochine*, R.A.A. IX, 3, p. 144 sqq.; IX, 4, p. 209 sqq.; X, 1, p. 42 sqq. Voir aussi les Chroniques du BEFEO et particulièrement : I, p. 162; XXII, p. 367 et 369; XXIII, p. 538; XXIV, p. 642; XXV, p. 275, 478, 571; XXVI, p. 447; XXVII, p. 464; XXVIII, p. 577; XXIX, p. 509; XXXIII, 1, p. 487; XXXIII, 2, p. 1116; XXXV, II, pp. 750.

l'admet actuellement me paraissait défectueuse (1); mais, jusqu'ici, nous manquions à Paris des matériaux qui auraient permis d'en proposer une autre, plus satisfaisante. Aujourd'hui, l'étude directe des édifices et celle des documents rapportés ont permis à M. Stern d'établir une nouvelle ligne d'évolution de la décoration architecturale chame; il se propose de la publier prochainement.

Le grand événement de 1936, dans le domaine du Champa, a été l'inauguration des nouvelles collections du Musée de Tourane, agrandi pour les recevoir et baptisé officiellement Musée Henri Parmentier. M. Parmentier fut, en effet, au cours de sa longue et fructueuse carrière, le pionnier de l'archéologie chame. On lui doit l'*Inventaire descriptif des Monuments čams de l'Annam* (2), ouvrage monumental qui représente près de vingt ans de recherches, interrompues souvent par d'autres travaux.

Le premier Musée de Tourane (3), achevé en 1919, ne suffisait plus à contenir les pièces chames dont le nombre s'était considérablement accru ces dernières années, à la suite des fouilles heureuses de M. Claeys à Trà-kiệu en 1927-28 et au Bình-Định en 1934. Aussi, l'édifice ancien fut-il doté de deux grandes ailes en 1935, et les collections, regroupées, avec un goût très sûr, au début de 1936, par M. Manikus. Aujourd'hui, le Musée comprend quatre vastes salles, consacrées respectivement aux arts de Trà-kiệu, de Mĩ-so'n, de Đồng-du'o'ng et du Bình-Định; les vérandahs, sont réservées à des sculptures de provenances variées. Cet ensemble, unique au monde, réunit les pièces capitales d'un art que l'Europe ignorait totalement, il y a peu d'années. Tel qu'il se présente actuellement, le Musée Henri Parmentier est digne de son aîné, l'admirable Musée Louis Finot de Hanoï, le plus beau d'Extrême-Orient. Souhaitons que le Musée de Phnom-Penh soit prochainement réaménagé à son tour, selon les exigences de la muséographie moderne.

Cambodge. — M. Trouvé, décédé en juillet 1935, a été remplacé à la Conservation d'Angkor par M. Jacques Lagisquet, architecte des travaux publics d'Indochine. Entré en service le 1er janvier 1936, M. Lagisquet, ayant été affecté à Hué six mois plus tard, a quitté Siemréap le 19 août de la même année. Il vient d'être remplacé par M. Glaize. M. H. Marchal, chef du service archéologique, a bien voulu assurer ce double intérim.

Au Cambodge, en plus des fouilles auxquelles M. Stern a participé et qui seront relatées plus loin, la Mission du Musée Guimet s'est efforcée, par des notes abondantes et par de nombreuses photographies, de compléter la documentation qui permettra de poursuivre à Paris l'étude approfondie des monuments khmèrs. Je dois ici remercier M. Goloubew, M. Marchal, M. Lagisquet et M. Mauger de l'aide précieuse qu'ils nous ont prodiguée.

Dans la région d'Angkor les travaux de conservation ont porté particulièrement

(1) G. de Coral Rémusat, *Art čam, le problème de la chronologie*, Bull. de la Com. arch. de l'Indochine, 1931-1934, p. 35 sqq.

(2) H. Parmentier, *Inventaire des monuments čams de l'Annam*, Paris, 1909 et 1918.

(3) H. Parmentier, *Les Sculptures chames au Musée de Tourane*, Ars Asiatica, IV, 1928.

sur le Pràsàt Kravàn et le Mébôn Oriental; de plus, l'anastylose de Bantãy Samré (I. K. 541), grand monument du XII[e] siècle, situé à l'est du Bàrày Oriental a été entreprise.

Mais je m'étendrai davantage sur les découvertes nouvelles qui ont été faites à Angkor Thom, d'une part, à Rolûoḥ et au Phnoṃ Kûlen d'autre part.

Angkor Thom (fig. 1, p. 219). — J'ai rendu compte, dans mon avant-dernière chronique, des recherches effectuées par M. Goloubew autour du Phnoṃ Bàkhèṅ, afin d'établir l'identité de ce monument et du Yaçodharagiri, mont central de la ville de Yaçovarman (1). J'ai dit le succès de ces recherches et comment, après des années d'erreurs et d'incertitudes, l'emplacement du premier Angkor a été enfin déterminé.

Ce point étant acquis, une autre question se posait : l'éphémère fugue à Chok Gargyar exceptée, la cité du Phnoṃ Bàkhèṅ, fondée dans les dernières années du IX[e] siècle, demeura-t-elle *puri* royale et capitale de l'Empire pendant trois cents ans, c'est à dire jusqu'à la fondation de l'actuel Angkor Thom par Jayavarman VII ?

M. Stern, le premier, aborda ce problème en supposant « la création d'une nouvelle ville, *ville de l'Est* », qui, vers le milieu du X[e] siècle, aurait gravité autour du Mébôn oriental et de Prè Rup (2). Mais cette intéressante conjecture demanderait à être confirmée par la découverte, que rien actuellement ne laisse prévoir, des vestiges d'une aglomération urbaine à proximité des deux monuments; il semble que dans l'état actuel de nos connaissances il ne faille voir dans ces temples et dans les vestiges qui les avoisinent qu'une dépendance religieuse et *extra muros* de la capitale.

En revanche, de nouvelles fouilles exécutées au printemps 1936 par M. Goloubew, dans l'enceinte même d'Angkor Thom, semblent apporter à la question d'une ville intermédiaire une réponse affirmative.

Au mois de mars 1936, M. Goloubew reprit les recherches commencées par lui en 1933, le long de la chaussée conduisant du Bàyon à la porte de l'est d'Angkor Thom, dite porte des Morts. La présence, au sud de l'axe suivi par cette chaussée, de gradins en latérite, parallèles au mur de Jayavarman VII, lui suggéra l'idée que ces gradins avaient pu constituer le bord d'un fossé entièrement enfoui à l'heure actuelle. Il fit, en conséquence, exécuter des sondages de l'autre côté de l'avenue, afin de savoir si ce fossé ne se prolongeait pas vers le nord. Il constata ainsi que les deux avenues d'Angkor Thom, celle de la porte des Morts et celle de la porte de la Victoire, étaient reliées entre elles par des cordons de latérite continus, longeant une dépression. Au niveau de chaque avenue, cette dépression rencontrait une chaussée traversière, étayée par des gradins de pierre. De plus, au chantier de la porte de la Victoire, apparut le soubassement d'un édifice détruit, sur lequel passe aujourd'hui la route

(1) G. DE CORAL RÉMUSAT, *L'activité archéologique dans les trois Indes*, R.A.A., IX, 1, p. 47. Voir aussi V. GOLOUBEW, *Le Phnoṃ Bàkhèṅ et la ville de Yaçovarman*, BEFEO XXXIII, I, p. 319; *Nouvelles recherches autour du Phnoṃ Bàkèṅ*, ibid., XXXIV, 2, p. 576; *La première ville d'Angkor*, J. A., avril-juin 1935, p. 293.

(2) P. STERN, *L'Évolution de l'architecture khmère et les transformations de la ville d'Angkor*, J. A., avril-juin, 1933, p. 352 sqq.

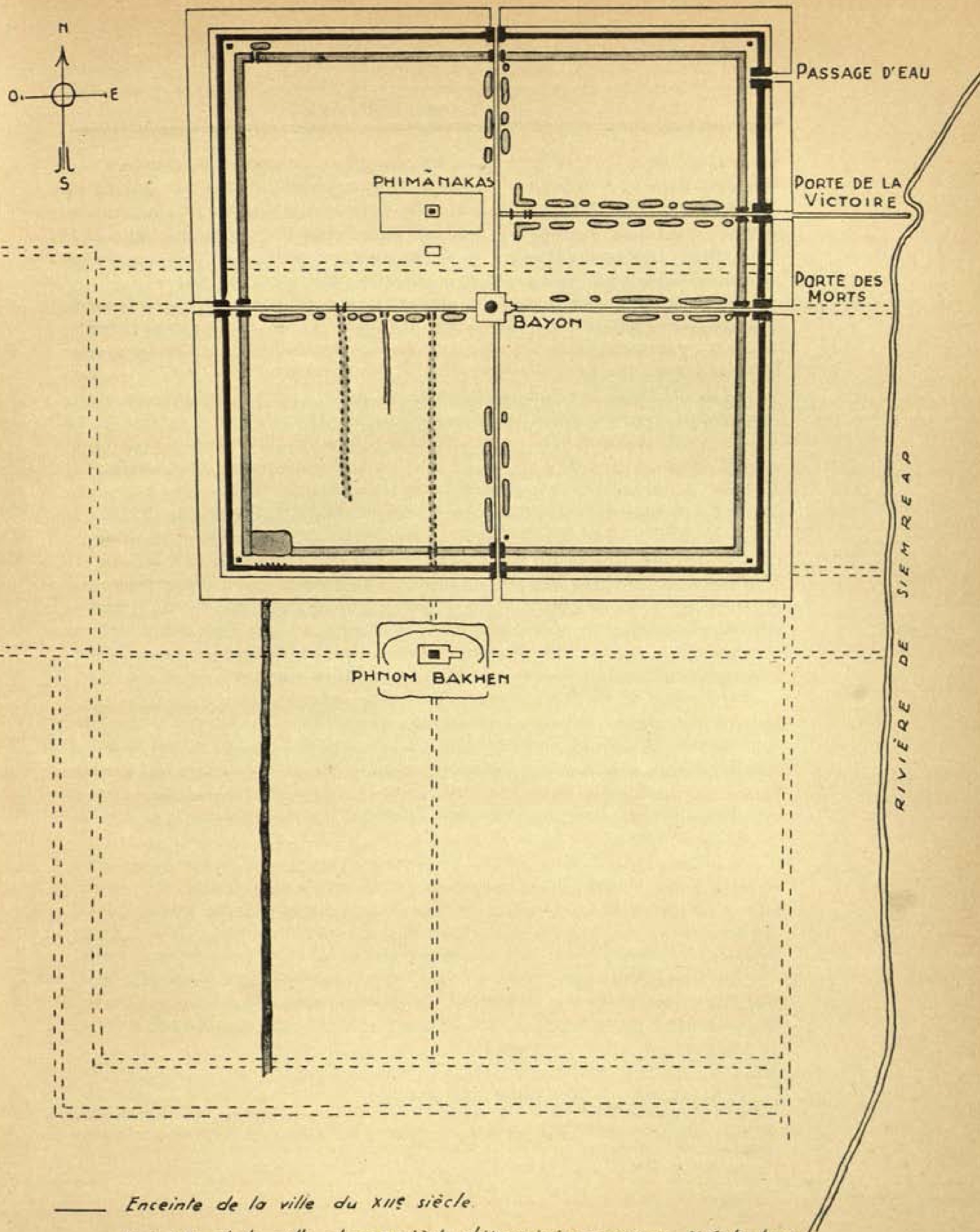


Fig. 1. — Plan des Villes d'Angkor.

touristique. Ainsi se précisait l'existence, sans cesse confirmée par de nouveaux sondages, d'un fossé intérieur, parementé de pierre, et parallèle au mur est de l'enceinte d'Angkor Thom. En 1934, lors des recherches consacrées à Yaçodharapura, M. Goloubew avait reconnu un fossé de même type, longeant le mur ouest de la ville. Cette coïncidence l'amena à se demander s'il ne se trouvait pas en présence d'une enceinte ignorée, incluse dans le quadrilatère de Jayavarman VII.

Des fouilles, exécutées près des portes sud et nord confirmèrent cette nouvelle conjecture en ramenant au jour, comme à la porte de la Victoire, des vestiges de chaussées traversières et de soubassements que l'on pouvait, dès lors, considérer comme ayant appartenu à des *gopuras*.

Il restait encore à déterminer les angles de la nouvelle enceinte. Des recherches, conduites un peu en retrait des Pràsàt Čruṅ (pavillons d'angles d'Angkor Thom) permirent d'en retrouver les traces, sous forme de gradins en latérite se retournant à angle droit et particulièrement nets dans les angles nord-ouest et sud-ouest. Ces travaux, commencés par M. Goloubew et poursuivis par M. Lagisquet, puis par M. Marchal, amenèrent la découverte de canalisations passant sous le rempart de Jayavarman VII, à proximité de l'angle Nord-Est, du côté Est; d'autres canalisations avaient déjà été repérées par M. Marchal du côté Sud près de l'angle Sud-Ouest (1). Ces caniveaux servaient très probablement à l'alimentation des fossés et des bassins de la ville, le premier amenant l'eau que le second évacuait. Car M. Goloubew s'aperçut également que chacune des avenues d'Angkor Thom était jadis longée, de part et d'autre, par des files de bassins, dont les gradins de latérite sont exactement semblables aux marches qui étayent les fossés de l'enceinte nouvellement décelée.

Un certain nombre de ces bassins à gradins avaient été retrouvés en 1934, lors des recherches destinées à fixer la limite nord de la ville du Bàkhèṅ. Dès cette époque leur mode de construction était apparu comme anormal pour la fin du IXe siècle (2). Il est aujourd'hui évident que ces ouvrages appartiennent, non au premier Angkor, mais à celui qui vient de ressusciter et que des considérations d'ordre technique invitent à attribuer approximativement à l'époque du Palais Royal, c'est-à-dire à la première partie du XIe siècle.

En résumé, ces fouilles révèlent l'existence, à l'intérieur d'Angkor Thom, d'une enceinte insoupçonnée jusqu'à présent et qui, lorsqu'elle était intacte, se composait d'un fossé parementé de latérite, creusé entre deux levées de terre, et de cinq *gopuras*, correspondant à cinq larges chaussées. Ces chaussées ont été maintenues dans l'Angkor Thom de Jayavarman VII, mais la ville récemment révélée comportait une sixième avenue, moins importante que les autres, dont les traces avaient été déjà relevées en 1933 dans l'axe du Phnoṃ Bàkhèṅ (3); sa présence indique que le roi-constructeur de la nouvelle cité n'osait pas encore supprimer toute communication directe avec le Mont central de ses prédécesseurs.

---

(1) V. Goloubew, *Le Phnom Bàkhèṅ...*, loc. cit., p. 341.

(2) « J'hésitais et j'hésite encore », écrivait M. Goloubew en 1933, « à attribuer cet ouvrage à l'époque de Yaçovarman, mais, d'autre part, il me paraît tout aussi peu probable qu'il ait été construit sous Jayavarman VII... », *ibid.*, p. 337 et pl. III v, v', v''.

(3) *Ibid.*, p. 338.

La découverte d'une enceinte intermédiaire entre la capitale de Yaçovarman et celle de Jayavarman VII a une importance historique extrême : il ne serait pas impossible — la suite des fouilles le prouvera peut être — que l'on fût en présence de la ville mentionnée par l'inscription de Lovêk. Il reste à déterminer quel genre de construction occupait le centre de la cité. Car il n'est pas douteux que le Bàyon occupe l'emplacement de vestiges plus anciens dont M. Marchal et M. Trouvé avaient, du reste, signalé l'existence, lorsqu'ils travaillaient au dégagement de ce grand monument.

Il est à peine croyable que des ouvrages d'une telle envergure aient pu être détruits au point d'échapper pendant si longtemps à l'attention des savants. Cette destruction remonte peut être à l'investissement d'Angkor par les Chams en 1177, ou aux « embellissements » de Jayavarman VII; mais elle fut parachevée par nos propres travaux publics qui, en 1919, établirent leurs routes à travers les fondations des monuments rasés. Néanmoins, il n'est pas impossible que les vestiges que l'on vient de retrouver puissent être partiellement réaménagés. Les bassins-fossés qui longent les avenues d'Angkor Thom semblent, autant qu'un déblaiement sommaire permette d'en juger, être généralement bien conservés. Leur dégagement sera d'un très bel effet et conférera un attrait de plus à Angkor Thom.

Rolûoḥ. — Tandis qu'une nouvelle ville surgissait sur le site même d'Angkor Thom, de nombreux vestiges inédits étaient découverts, tant dans la région de Rolûoḥ que dans celle des Kûlen.

Dès 1933, M. Trouvé s'était attaché à reconnaître et à fouiller, dans la région de Rolûoḥ, un grand nombre de vestiges que leur style, proche de celui d'Ak Yom et moins évolué que celui de Bàkoṅ, Prâḥ Kô, Lolei, permettait d'attribuer au roi Jayavarman II (fin du VIII[e] et première moitié du IX[e] siècle) (1).

A la demande de M. Stern, en mission à Angkor, M. Lagisquet a repris en mars 1936 les recherches que la mort de son prédesseur avait interrompues.

La première fouille fut celle de Svày Prãhm (I. K. 579). Trois linteaux furent dégagés du « tas de briques » signalé par Lunet de Lajonquière. Deux d'entre eux appartiennent au style qualifié jusqu'ici de préangkorien. Celui du sanctuaire nord est du type de Saṃbór, arc et makaras convergents; celui du sanctuaire sud est du type un peu plus tardif, arc et fleurons (2). Le troisième, celui du sanctuaire central, est très postérieur aux deux premiers : orné d'une tête de kāla centrale et de têtes de makaras divergentes, combinées avec une branche de feuillage, il représente le type même du linteau d'influence javanaise, propre au milieu du IX[e] siècle et dont les specimens les plus connus se trouvent au Pràsàt Kôk Pô et au Pràsàt Trapãṅ Phôṅ. Mais l'exemplaire de Svày Prãhm présente un curieux phénomène : son verso comporte une ébauche de sculpture dans la forme ancienne de l'arc à fleurons.

Devant ces données, deux hypothèses sont en présence. Dans la première conjecture

(1) Voir G. DE CORAL RÉMUSAT, *L'activité archéologique dans les trois Indes*, R.A.A., IX, 1, p. 48 et 49. Voir aussi la Chronique du BEFEO XXXIV, 2, p. 764 sqq.

(2) Voir Philippe STERN, *Évolution du linteau khmèr*, R.A.A., VIII, 4. p. 251.

l'ornementation de Svày Prãhm aurait été commencée, puis interrompue, aux VII[e] et VIII[e] siècles, avant le règne de Jayavarman II, pour être reprise au milieu du IX[e] siècle. Dans la seconde supposition les trois sanctuaires de Svày Prãhm auraient été édifiés au milieu du IX[e] siècle, à l'aide de matériaux de réemploi dont le point d'origine reste inconnu.

Quoi qu'il en soit, les vestiges de Svày Prãhm offrent le premier specimen d'art de Sambòr trouvé dans la région d'Angkor.

Des équipes de coolies furent mises successivement, par M. Lagisquet, dans la même région au Kôk Dóṅ (I. K. 580), au Kôk Trãṅ (I. K. 581), au Pràsàt Trapãṅ Phóṅ (I. K. 583) et dans un petit pràsàt inédit le Kong Hing (1).

Le Kôk Dóṅ est une tour en briques, très écroulée, d'où ont été dégagés deux colonnettes rectangulaires et deux petits lions d'un style intermédiaire entre ceux de la tour C 1 de Sambòr (2) et ceux de Bàkoṅ (deuxième partie du IX[e] siècle). Des colonnettes et des lions analogues ont été découvertes au Phnoṃ Kûlen.

Les travaux, magistralement exécutés au Pràsàt Trapãṅ Phóṅ en mai, juin et juillet 1936, par M. Lagisquet, et poursuivis en août et septembre par M. Marchal, ont donné des résultats extrêmement intéressants.

Au début des recherches on n'apercevait que la grande tour du milieu du IX[e] siècle (S 1) et le bâtiment annexe signalés par Lunet de Lajonquière. M. Lagisquet dégagea bientôt, à proximité de la tour, de nombreux vestiges, parmi lesquels des bases et soubassements de sanctuaires écroulés (Pl. LXXII, *b*) et deux plate-formes en briques. Deux de ces sanctuaires, S 2 et S 3, sont nettement antérieurs à S 1; ils s'apparentent au Pràsàt Prei Pràsàt, aux monuments du Phnoṃ Kûlen (fin du VIII[e] et premières années du IX[e] siècle), et trahissent des rapports très marqués avec l'art cham, en particulier avec le groupe de Hoà Lai.

A côté de ces ruines anciennes, en ont été trouvées d'autres, beaucoup plus récentes et très postérieures même à la tour S 1.

Les soubassements de certains de ces édifices sont très curieusement enchevêtrés, bien que ceux des monuments récents soient plus haut placés que ceux des monuments anciens.

Les fouilles ont également permis de retrouver de très belles sculptures. Plusieurs statues, parmi lesquelles un magnifique Hari-Hara, offrent toutes les caractéristiques du VIII[e] siècle ou du début du IX[e]. D'autres pièces, au contraire, sont traitées dans le style du XI[e] siècle; tel est le cas d'un Brahmã en ronde-bosse, d'un piédestal à personnages alignés et à garuḍas atlantes, dont l'agencement fait songer au célèbre piédestal de Trà Kiệu, et de deux stèles sculptées, sur l'une desquelles est représenté, avec beaucoup d'exactitude, le *Varãha avãtãra*.

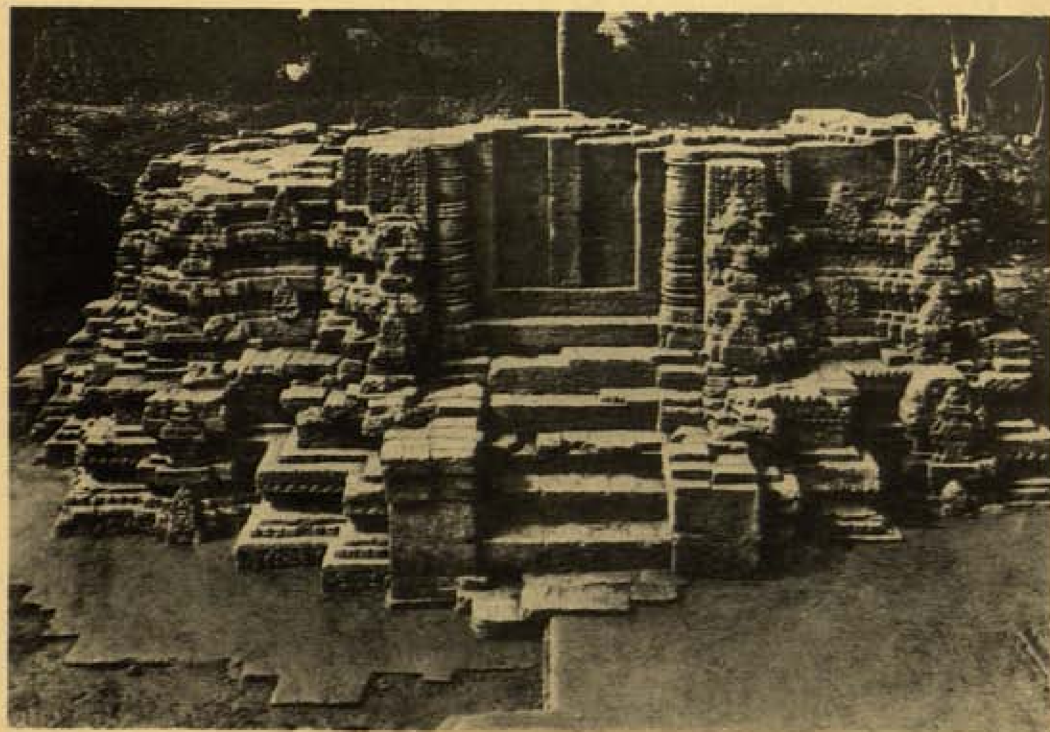
Ces dernières pièces prouvent que le site de Pràsàt Trapãṅ Póṅ est demeuré un lieu de culte pendant plusieurs siècles. Quant aux vestiges plus anciens, ils doivent être, pour la plupart, rattachés, comme le Pràsàt Prei Pràsàt et les monuments déjà

(1) L'orthographe de ce nom est douteuse.

(2) La tour C 1 de Sambòr est, d'après son style, d'un siècle au moins plus tardive que l'ensemble des monuments de ce groupe. Elle paraît dater du VIII[e] siècle.



a



b

a. — Mihintalē, Kantaka Chetiya *(Photo H. de Coral.)*
b. — Pràsàt Trapan̄ Phôn *(Phot. ÉFEO)*.

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY, NEW DELHI.
Acc. No. ....
Date ....
Call No. ....

fouillés en 1933-34 par M. Trouvé, à la ville de Hariharālaya, où Jayavarman II vint résider par deux fois, au début et à la fin de son règne.

Enfin, en septembre 1936, M. Marchal a ouvert un chantier à Bàkoṅ, pour rechercher les vestiges du pràsàt démoli qui, jadis, surmontait la pyramide. Les travaux ont immédiatement donné des résultats intéressants et parfois inattendus. Ainsi, le dégagement du gradin supérieur a rendu au jour, un dallage de grès, un soubassement mouluré et un conglomérat de débris, où se distinguent des fragments de pierres sculptées dont le style est celui du XIe ou des toutes premières années du XIIe siècle. Il faut donc admettre que le sanctuaire a été bâti ou rebâti deux siècles après la construction de la pyramide, vers la même époque, sans doute, que les vestiges tardifs du Pràsàt Trapāṅ Pôṅ. M. Marchal a également découvert le puits creusé à l'intérieur de la pyramide. L'état actuel des travaux permet de descendre jusqu'à 11 m. 60; il faudrait déblayer encore une profondeur de 3 m. pour savoir si Bàkoṅ comportait, comme Ak Yom, une chambre souterraine.

Phnoṃ Kûlen. — Aux recherches exécutées sur le site de Hariharālaya, ont correspondu, avec plus de succès encore, des prospections conduites sur le Phnoṃ Kûlen. En effet, le séjour au Cambodge de M. Stern détermina l'École française d'Extrême-Orient à entreprendre sur cette montagne une série de fouilles, depuis longtemps projetée et toujours remise, faute de temps ou de crédits.

M. Marchal en 1923, M. M. Parmentier et Goloubew, en 1924, avaient visité la montagne des Kûlen; ils y avaient reconnu et photographié un certain nombre de monuments antérieurs à l'art d'Angkor, et les dires des indigènes laissaient prévoir que de nouvelles recherches ne manqueraient pas d'être fructueuses.

M. Stern devait être particulièrement intéressé par ce site, identifié avec le Mahendraparvata de Jayavarman II (1) et dont la plûpart des vestiges appartiennent, précisément, au style du début du IXe siècle (2). Aussi, avec la collaboration de M. M. Marchal et Lagisquet, prit-il une part active à la direction des fouilles.

Ces recherches ont permis de découvrir dix-sept points archéologiques nouveaux, quatre statues, seize linteaux et une trentaine de colonnettes. Ces deux éléments d'architecture, exécutés en grès, subsistent seuls, le plus souvent, des cellas de brique écroulées.

Linteaux et colonnettes sont d'une extrême diversité, mais présentent toujours des caractères qui permettent de les attribuer à Jayavarman II. Lorsqu'une ou plusieurs pièces supplémentaires viennent compléter la décoration (doubles marches en accolade, petits lions, etc...), elles trahissent le même style; celui-ci est encore confirmé par la hauteur et l'élaboration très spéciales des soubassements, que l'on peut rapprocher des soubassements anciens récemment découverts au Pràsàt Kôk Pô.

---

(1) AYMONIER, *Le Cambodge*, I, p. 425 et 428; L. FINOT, *Sur quelques traditions indochinoises*, Bull. de la Comm. arch. de l'Indochine, 1911, p. 23; V. GOLOUBEW, *Le Phnoṃ Kûlen*, Cahiers de la Société de Géographie de Hanoï, VIII, 1924; G. COEDÈS, *Les capitales de Jayavarman II*, BEFEO XXVIII, p. 122.

(2) G. COEDÈS, *loc. cit.*; P. STERN, *La transition de l'Art préangkorien en art angkorien*, Études... R. Linossier, II, p. 518.

Dans un monument, déjà signalé par Lajonquière (Krùs Práḥ Ăràm Rôṅ Čĕn, I. K. 557) et dont les vestiges se composent de trois gradins en latérite surmontés d'un liṅga, M. Stern a cru pouvoir reconnaître le temple-montagne où, d'après l'inscription de Sdŏk Kak Thoṃ, le culte du Deva-rāja aurait été célébré pour la première fois.

La découverte, par M. M. Stern et Marchal, d'un grand nombre de sanctuaires du style de Jayavarman II, groupés sur le plateau du Phnoṃ Kûlen, donne un nouvel essor aux discussions relatives à la capitale élevée par ce roi sur le Mont Mahendra. S'agit-il véritablement d'une *puri*, ou, simplement, d'une cité sainte, d'une aglomération de temples, analogue, par exemple, à Mĭ So'n, au Champa ? Il semble de mieux en mieux avéré qu'une cité khmère, bien plus que par ses temples, est caractérisée par des ouvrages spécifiquement urbains : levées de terre, enceinte d'eau, multiples bassins artificiels, etc... Or, rien de tout celà n'a encore été décelé sur le Phnoṃ Kûlen et il est permis de se demander si les recherches destinées à situer la *puri* proprement dite, *si puri il y a*, n'auraient pas plus de chances d'aboutir dans la plaine, au pied même de la montagne. Cette question rendra peut-être une actualité inattendue à l'hypothèse déjà ancienne et présentement abandonnée d'Étienne Aymonier et de Louis Finot (1).

Quoi qu'il en soit, le succès des prospections du Phnoṃ Kûlen conserve un importance primordiale au point de vue de l'histoire de l'art khmèr, puisqu'il apporte une documentation inestimable à l'étude du style transitoire d'où naîtra l'art angkorien de la grande époque.

M. Stern doit exposer lui-même, dans un prochain numéro de la R. A. A., les résultats détaillés des fouilles et les observations stylistiques que l'on peut en tirer. Je n'ai donc pas à y insister ici et je me contenterai seulement de noter quelques détails qui concernent un sujet auquel je m'intéresse particulièrement, celui des influences javanaises dans l'art khmèr.

J'ai dit ailleurs (2) comment certains motifs de l'art khmèr du IXe siècle sont inspirés de l'art de Java. A l'appui de cette affirmation j'ai cité, tout d'abord, le thème, déjà signalé par M. Goloubew, du *kāla* et des têtes de makaras divergentes, puis, un certain nombre de motifs qui, bien que moins frappants, constituent, cependant, un témoignage précieux.

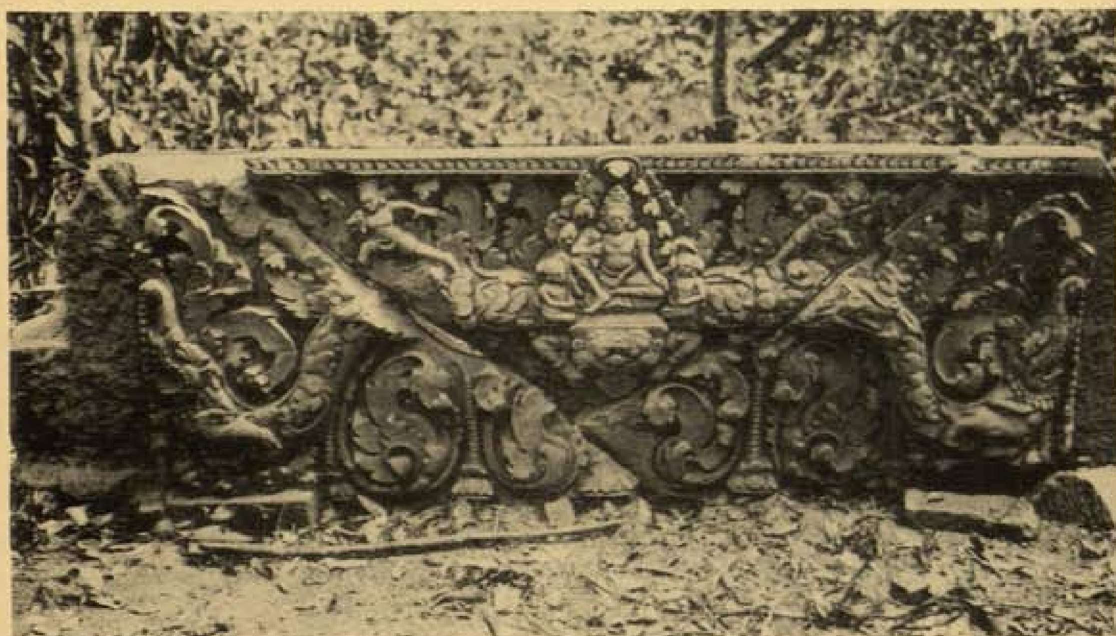
Dans l'étroite connexion du linteau à kāla-makaras de l'art khmèr (Pràsàt Kôk Pô, milieu du IXe siècle) et du *kāla-makara toraṇa* javanais, j'inclinais à voir une transposition pure et simple du motif indonésien dans la décoration cambodgienne. Mais les pièces trouvées au Phnoṃ Kûlen, témoignent curieusement, au contraire, des hésitations du sculpteur devant les innovations qui lui étaient proposées et de ses tentatives pour adapter les motifs étrangers aux traditions locales. De ces hésitations résultent les multiples combinaisons d'une évolution qui se cherche, d'un art qui se renouvelle autant par l'adoption d'éléments extérieurs que par des retours vers le style du passé.

Voici quelques exemples des combinaisons que l'on peut relever dans les linteaux : au Pràsàt Damrĕi Kràp, des makaras convergents, dont la position est empruntée au

(1) AYMONIER, *Le Cambodge*, III, p. 471 ; Louis FINOT, *Sur quelques traditions indochinoises*, loc. cit.
(2) G. DE CORAL RÉMUSAT, *Influences javanaises dans l'art de Rolûoḥ*, J. A. juillet-septembre 1933, p. 190.



a



b

a. — Àsram Mahà Rosĕi *(Photo H. de Coral)*.
b. — Phnom Kulen : linteau de Rup Àrăk *(Phot. Ph. Stern)*.

style de Sambòr (VII[e] siècle), avalent une branche de feuillage, forme évoluée de l'ancien arc rigide; au Pràsàt Rup Ârâk (Pl. LXXIII *b*), des têtes de makaras divergentes, d'inspiration javanaise tant par leur position que par leurs cornes de béliers et associées à un arc conforme aux traditions de Sambòr, crachent à la fois le lion indo-khmèr et la pendeloque spéciale à l'art javanais; au Pràsàt Trapăṅ Rŏn, une branche de feuillage est terminée par des makaras divergents, mais dont le corps est représenté en entier comme dans le premier art khmèr.

De même les motifs qui ornent le centre de chaque linteau se conforment parfois à l'ancienne iconographie khmère, mais, plus souvent, ils adoptent des thèmes nouveaux où l'action de Java, bien que mitigée se reconnait aisément : tête de *kāla* quasi-anthropomorphe, Viṣṇu à califourchon sur son *vahāna* Garuḍa, personnage paré de bijoux, etc....

Il ne m'appartient pas d'énumérer ici toutes les particularités de la sculpture ornementale des monuments du Phnoṃ Kûlen, mais je ne crois pas excessif d'affirmer que ce style est le creuset où se sont formés la plupart des thèmes décoratifs de l'art d'Angkor.

M. Mauger, conservateur des monuments du Cambodge, a terminé dans la région de l'ancien Angkor Bórĕi (prov. de Tà Kéo), l'anastylose de l'Âsraṃ Mahà Rosĕi. Ce petit monument, qui offre la particularité, rare dans le premier art khmèr, d'être construit en pierre, a pu être entièrement reconstitué (Pl. LXXIII, *a*). Ce doit être un des plus antiques monuments du Cambodge, car, aussi bien par sa forme architecturale que par son décor sculpté (linteau et colonnettes), il présente d'étroites analogies avec les *maṇḍapas* indiens. L'existence, autour de la cellule centrale, d'un étroit couloir pour la pradakṣinā est fréquente dans l'Inde, mais tout à fait exceptionnelle au Cambodge. L'idole de ce sanctuaire, un peu plus tardive peut être, était un splendide Hari-Hara, qui se trouve actuellement au Musée Guimet, où il fut envoyé en 1882 par Étienne Aymonier.

M. Mauger entreprit également le dégagement du Pràsàt Phnoṃ Dà, sanctuaire du XI[e] siècle, construit sur un site religieux beaucoup plus ancien, à huit cents mètres environ de l'Âsraṃ Mahà Rosĕi. Le déblaiement de l'intérieur du sanctuaire mit au jour un magnifique ensemble sculpté tripartite, dont nul ne soupçonnait l'existence. Il s'agit d'une grande statue de Viṣṇu et de deux acolytes plus petits. Les trois statues, exécutées en grès poli de teinte sombre appartiennent au style du VII[e] siècle, caractérisé par l'arc de soutien associé à un très léger hanchement. (1) Ce style est également celui du Hari Hara de l'Âsraṃ Mahà Rosĕi. Les pièces nouvellement découvertes ont été transportées au Musée de Phnoṃ Penh.

L'heureuse chance de M. Mauger ne s'est pas arrêtée là : il a eu la bonne fortune de retrouver, à proximité des grottes qui s'ouvrent à mi-hauteur de l'éminence sur laquelle s'élève le Pràsàt Phnoṃ Dà, des fragments sculptés — deux jambes complètes et une main soutenant une dalle de pierre — qui appartiennent à l'une des plus

(1) P. STERN, *Art Khmèr, Esquisse d'une évolution de la statuaire*, Bull. de la Com. arch. de l'Indochine, 1931-34, p. 25;

belles pièces du premier art khmèr, « l'homme au bras levé » de la collection Stoclet. M. Parmentier avait déjà songé à identifier une statue mutilée, jadis aperçue par lui sur ce site, avec la célèbre pièce de Bruxelles (1). Cette probabilité est devenue une certitude, puisque les fragments, récemment retrouvés, se raccordent exactement à la statue de M. Stoclet. Il s'agit bien, comme on le présumait depuis longtemps, d'un Kriṣna Govardhana dont la main gauche était censée soutenir la montagne.

Le conservateur des monuments du Cambodge a entrepris des travaux de dégagement et de consolidation sur divers autres sites, en particulier au Phnoṃ Bàyàṅ (VIIe siècle) et au Phnoṃ Čisór (fin du Xe ou début du XIe siècle).

Aux prospections exécutées sur le sol même, l'École française joint, depuis quelques années, grâce à la collaboration de l'Aéronautique militaire de l'Indochine, les prospections aériennes.

En mars 1936, M. Goloubew a effectué plusieurs vols en compagnie du commandant-aviateur Terrasson. Les premières reconnaissances lui ont permis d'étudier la région de Prei Nokor, ancienne sité khmère située à l'est de Kompong Cham, puis le Phnoṃ Kûlen et la région de Rolûoḥ. D'autres vols, exécutés au-dessus d'Angkor, ont amené la découverte d'un important ensemble de digues et de levées de terre, situées à l'ouest et au sud du Bàràỳ occidental. Des fouilles devront être entreprises sur ce site, où de rapides explorations ont déjà permis de retrouver quelques pierres sculptées qui semblent appartenir au XIe siècle.

En juillet, M. Lagisquet accompagnait, à son tour, le commandant Terrasson au-dessus d'Angkor et relevait également un certain nombre d'ouvrages inédits : chaussées, levées de terre, *trapăn*, etc..., à proximité du Bàràỳ occidental, et dans la région de Rolûoḥ.

A la fin de septembre, des vols avec prises de vues ont été effectuées par l'Aéronautique militaire, à la demande de l'E. F. E. O., au-dessus de la colline-nécropole de Nghi-vê et de l'emplacement supposé de Long-bien, capitale du Tonkin sous les Han (province de Bắcninh).

De nouvelles explorations en avions ont projetées. Il est évident que l'archéologie aérienne est appelée à donner en Indochine des résultats extrêmement intéressants (2).

GILBERTE DE CORAL RÉMUSAT.

(1) H. PARMENTIER, *L'Art khmèr primitif*, I, p. 266 et fig. 84.

(2) Voir à ce sujet : VICTOR GOLOUBEW, *Collaboration de l'Aéronautique et de la Marine indochinoise aux travaux de l'Ecole française d'Extrême-Orient* dans *Cahiers de la Société de Géographie de Hanoi*, n° 31, Hanoi, 1936.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

W. H. MORELAND and Atil Chandra CHATTERJEE. *A short History of India*. - Un v. in-8° rel. 496 pp., 8 cartes, index, 12/6. - Longmans, Green & Co. 1936.

Livre utile et bien fait, clair, instructif, étonnamment impartial. Résumer en moins de 500 pages l'histoire d'un pays si vieux, si vaste, d'une culture si riche, indiquer en passant ce qu'il a emprunté au monde et ce qu'il lui a donné, évoquer aussi tous les souvenirs qui le rattachent à l'histoire de l'Europe, à celle de l'Angleterre particulièrement, par tant d'expériences malheureuses et de réalisations honorables, c'était une tâche difficile dont les auteurs se sont acquittés brillamment. Au risque de m'entendre dire que je suis orfèvre, j'exprimerai un léger regret qu'une place un peu plus large n'y soit pas faite à l'histoire des arts : Barhut et Sanchi sont tout juste nommés, Mahâvallipuram ne l'est même pas : pourtant ces merveilles de la vieille sculpture existent encore; elles existent, si j'ose dire, de plus en plus, tandisque toutes les conquêtes du moyen-âge, les luttes, les massacres, tout ce faste et toute cette misère se soldent en fin de compte par zéro. Cependant je ne voudrais pas donner l'impression que cette histoire est du type périmé qui ne contenait que des noms et des dates; bien au contraire, les progrès de la civilisation, l'histoire des idées, l'état social du pays sont fort bien expliqués, et les épisodes les plus variés, le règne d'Açoka comme celui d'Akbar, l'époque turque comme la révolte du 1857, sont des morceaux également soignés et également captivants. Il est impossible de distinguer la part qui revient à l'un ou à l'autre des deux auteurs : c'est dire que le livre a une unité et un fini assez rares. Il comble avec générosité les desiderata d'un public étendu, et je crois qu'une traduction française, peut-être légèrement retouchée dans le sens que nous avons dit, et un peu plus étoffée au chapitre de Dupleix, rencontrerait un grand succès.

J. B.

J. Ph. VOGEL. ***Buddhist Art in India, Ceylon and Java***, translated from the Dutch by A. J. BARNOUW. — Un v. in-12, 115 pp., 39 pl. simili, rel. 7 s. 6 d. — Humphrey Milford, Oxford Clarendon Press, 1936.

Cet élégant petit volume peut être recommandé sans réserve aux personnes qui désirent un exposé d'ensemble, facile à lire, sur une partie de l'art bouddhique. Rédigé dans un style simple et clair, il ne contient que des informations très sûres : à peine le lecteur profane pourra-t-il deviner combien de désespérantes énigmes l'orientaliste rencontre sur sa route. Publié en hollandais en 1932, cet opuscule a été augmenté par l'auteur d'un chapitre sur Ceylan et d'un autre sur Java. Le lecteur français regrettera évidemment que M. Vogel ne se soit pas résolu à nous parler aussi de l'art bouddhique en Indochine et au Siam; on l'eût tenu quitte pour cette fois du Tibet, de l'Asie centrale, de la Chine, de la Corée, du Japon !

La difficulté de circonscrire le sujet apparaît encore plus à propos de l'art gréco-bouddhique. Le livre de l'éminent indianiste est si bien à jour pour l'Inde proprement dite qu'on oublie les frontières politiques actuelles, et on s'étonne de n'y voir aucune mention des fouilles d'Afghanistan. L'art de Haḍḍa est incontestablement bouddhique et même gréco-bouddhique, mais si différent du gréco-bouddhique de Taxila ou de Peshawer que, bien loin d'être passé sous silence, il semblait mériter un chapitre à part.

Les illustrations, en clichés simili minuscules, sont bien choisies; les pl. 9, 22, 23, 30, etc. reproduisent des pièces conservées dans les musées de l'Inde.

L'auteur nous semble un peu sévère pour l'art de Mathurâ auquel il a consacré un si beau volume *d'Ars Asiatica*. C'est assurément une sculpture plutôt superficielle, brillante; celle de l'époque Gupta est plus serrée, plus sérieuse, plus desséchée aussi. J'avoue mon faible pour les rois-cosaques,

les Bouddhas solides et bien dessinés, les plantureuses beautés féminines et les bas-reliefs délicats de Mathurâ-première manière.

J. B.

Ananda K. Coomaraswamy and Duggirâla Gopâlakrishnâyya (translated by). *The Mirror of Gesture, being the* Abhinaya Darpaṇa *of Nandikes'vara.* — Un v. in 8°, 81 pp. XX pl. simili, rel. 5 dollars, — E. Weyhe, New York, 1936.

Seconde édition d'une traduction (1917) qui en raison de son grand intérêt était vite devenue introuvable. Celle-ci est précédée d'une préface, hommage à la haute personnalité morale du regretté D. Gopâlakrishnâyya, qui eut l'honneur d'aller en prison en 1921.

L'introduction d'une dizaine de pages, par M. A. K. Coomaraswamy, est fort belle et d'une singulière profondeur. Le texte de Nandikeçvara est, il faut l'avouer, un peu désespérant : c'est un catalogue de très nombreux gestes, trop sommairement décrits, chacun possédant des applications si nombreuses qu'aucun Occidental ne pourrait espérer s'assimiler ce véritable dictionnaire. On pourra du moins y retrouver bon nombre de gestes figurés dans l'art ancien. Ce qui importe surtout, ce que M. Coomaraswamy espère surtout, c'est que le lecteur occidental sera un peu moins éloigné de comprendre l'attitude indienne vis-à-vis de tout l'art du théâtre. C'est un document précieux, mais il ne faut pas espérer en tirer en un tournemain tout ce qu'il est susceptible de nous donner.

Caractères, impression, qualité du papier et de la reliure, toute la présentation est parfaite, d'ailleurs sans étalage de luxe, et c'est un rare plaisir que de feuilleter un si beau volume. Seules les planches le déparent un peu; ce sont des similis disparates, suffisantes à vrai dire pour l'information qu'on leur demande. Les éditeurs anglais et américains, si exigeants pour la présentation du texte, semblent l'être à peine assez pour celle des illustrations.

J. B.

E. H. Johnston. *The Buddhacarita. Part II : Cantos I to XIV translated from the original Sanskrit, supplemented by the Tibetan version, together with an Introduction and notes.* — (Panjab University Publications, 32). — Calcutta Baptist Mission Press, 1936.

Quoique les travaux considérables de M. E. H. Johnston sur Açvaghosha intéressent la philologie et la bouddhologie encore plus que l'histoire de l'art, il est utile de signaler ici le dernier volume qu'il a fait paraître : l'introduction importante est d'un grand intérêt et la traduction est une véritable œuvre d'art, non pas seulement d'érudition. Le chef-d'œuvre d'Açvaghosha, dont il nous reste presque quatorze chants en sanskrit (227 pages de traduction) a joué depuis le début de notre ère, dans tout le monde indien, d'une telle célébrité que — sans parler des indianistes en général — tous ceux qui travaillent l'iconographie bouddhique ont le plus grand intérêt à le bien connaître. Yi-tsing en fait un éloge assez long (p. xxxvi); il avait été traduit en tibétain et, plus librement, en chinois (ve siècle); ces versions ont servi à M. E. H. Johnston à reconstituer les quatorze derniers chants (traduction dans *Acta Orientalia*). Le *Saundarananda* du même poète, que M. Johnston a également édité et traduit (1928-1932), a inspiré les artistes de Nagarjunikoṇḍa, voire d'Amarâvatî, et même les sculpteurs gréco-bouddhiques (p. xxx, note 3); l'indianiste anglais a identifié en passant plusieurs sujets, et il est probable qu'on pourrait faire de nouvelles découvertes dans la voie qu'il nous indique. La lecture du *Saundarananda* n'est pas ennuyeuse du tout, mais le *Buddhacarita* (que M. Johnston croit d'ailleurs antérieur à l'autre poème) est peut-être plus touchant, et la traduction, aussi scrupuleuse, aussi précise que la première, mais plus élégante, plus sensible, plus nerveuse, possède des qualités littéraires tout à fait remarquables. Peu de monuments de la littérature sanscrite nous ont été présentés en une langue européenne avec autant de fraîcheur et de vie.

J. B.

Olov Jansé. *Briques et objets céramiques funéraires de l'époque des Han, appartenant à C. T. Loo et Cie.* — Un vol. in-4° coq., 40 pp., 32 pl. phototypie. — Les Éditions d'Art et d'Histoire, Paris, 1935.

Ce petit livre à tirage restreint sera sûrement très recherché, car ses planches excellentes présentent une soixantaine d'objets tous plus intéressants les uns que les autres. Beaucoup de sujets demeurent énigmatiques; l'explication de l'iconographie Han a fait peu de progrès depuis Chavannes. M. Jansé s'est volontairement borné à une nette description des objets, complétée parfois d'une figure au trait pour ne rien laisser dans le vague, mais sans aucune tentative d'interprétation; il n'a même pas voulu demander à un sinologue paléographe la lecture d'une ou deux inscriptions qui pourtant ne semblent pas indéchiffrables. Il va sans dire qu'on regrette une fois de plus de ne pas connaître les provenances; par analogie, M. Jansé conclut à la région de Tcheng-tcheou et de Lo-yang. Ce précieux opuscule est une mine de documents (animaux réels ou mythi-

ques, personnages, architectures, etc.), un recueil sur lequel on pourra beaucoup travailler.

J. B.

Dr. Anneliese BULLING. *Die Chinesische Architektur von der Han-Zeit bis zum Ende der T'ang-Zeit.* — « Orient et Occident » (Genève), fasc. II, 4, 5, 6, 7, 8-9, (1935-1936).

On nous demande de signaler cet ouvrage dont la présentation actuelle est assez ingrate; il est imprimé très fin sur papier luisant, et les 148 reproductions minuscules réunies sur les 23 pages finales sont particulièrement malcommodes à consulter. C'est un honorable travail d'élève. L'auteur a réuni un grand nombre de documents, et, avec beaucoup de raison, elle a poussé ses investigations jusque dans ce qu'on pourrait appeler la Chine extérieure; cependant les modèles de maisons provenant des tombes Han d'Indochine sont oubliés, ainsi que l'important article de M. H. Maspero dans les *Mélanges Linossier*. Il ne me semble pas qu'elle ait tiré de ses documents tout ce qu'ils pouvaient donner; elle reproduit par exemple le Tabernacle aux Tamamushi (dont on sait la grande valeur documentaire) sans observer que ses colonnes sont carrées et ses « chevrons » cylindriques, exactement à l'inverse de ce que nous voyons au Kondô du Hôryûji et autres bâtiments contemporains de l'époque T'ang; la double terrasse est passée sous silence; le toit lui-même, les « *Eulenschwänzen* » (jap. *shibi*) mériteraient une étude approfondie. Je trouve peu satisfaisante la discussion du plan général des monastères (fasc. 7, pp. 245-247); mais la pensée de l'auteur est difficile à suivre, car elle commente ses documents un à un (et encore sans précision) au lieu de les faire servir à l'éclaircissement et à la confirmation d'un exposé général. On ne lira pas sans agacement, dès la deuxième page, une répétition timide de la vieille rengaîne sur les toits incurvés : la théorie des nattes soutenues par des poteaux lui paraît « assez bien fondée » *(eine gewisse Berechtigung)*. La remarque est d'autant moins opportune que presque tous les documents présentés par l'auteur nous montrent des toits rectilignes. Dès 1930 M. Sirén disait en passant dans son *Architecture chinoise* que la mode des toits incurvés était venue du Yun-nan et du Sseu-tch'ouan, mais guère avant l'époque T'ang; les découvertes postérieures ont confirmé cette opinion; dès lors la raison d'être de ces formes peu rationnelles et d'exécution difficile se retrouve sans peine dans les idées magiques (le danger des pointes dirigées vers nous). D'ailleurs les formes méridionales se modifient sensiblement dans le nord, où elles ne répondent plus qu'à un besoin esthétique. Longtemps les arêtiers demeureront rectilignes, même quand le bord du toit est incurvé.

Je suis persuadé que si l'auteur veut examiner à nouveau sa belle collection de documents (sur des reproductions meilleures que celles-ci) elle y trouvera la matière d'une synthèse plus intéressante et plus utile, et qu'elle regardera elle-même le présent travail comme une sorte de fichier préparatoire.

J. B.

R. TAJIMA, professeur à l'Université Taishō. *Étude sur le Mahâvairocana-sûtra (Dainichikyô) avec la traduction commentée du premier chapitre.* — Un vol. in-8°, 190 pp., dont 20 de textes (chinois et tibétain). — Adrien Maisonneuve, 1936.

Cet ouvrage sur un texte du Mahâyâna, écrit en français par un savant prêtre bouddhiste, sera particulièrement apprécié. Quel que soit le zèle d'un bouddhologue européen, il ne pourra jamais nous présenter son sujet dans le même rayonnement de foi et d'amour, tel qu'il vit dans le cœur des croyants. Par contre, il va sans dire que cette thèse n'est pas poussée dans le sens de la critique historique. Ainsi il n'est pas facile d'estimer exactement la vraie nature de l'œuvre de Kôbô Daishi; c'est peut-être une création originale pour une part plus grande qu'il ne le laissait entendre. L'ampleur de son système impose l'admiration. Lui-même dut être une personnalité singulièrement puissante pour faire adopter sa doctrine par le Japon, par l'élite japonaise tout au moins, en un siècle où la nation était encore peu cultivée. Pour l'historien de l'art japonais, l'introduction du Shingon en 806 est un des faits les plus importants; la secte a élargi le répertoire iconographique, rafraîchi et rénové les techniques devenues déjà un peu routinières; c'est au Shingon que nous devons la plupart des chefs d'œuvre de peinture ou de sculpture du moyen-âge japonais. La thèse de M. Tajima Ryûjun est donc un apport utile à l'histoire de l'art presque autant qu'à l'histoire des religions.

Le volume commence par une introduction très intéressante sur le Shingon et le *Dainichikyô;* suit la traduction du premier chapitre (dont le texte chinois et la version tibétaine sont reproduits à la fin du volume); M. Demiéville a surveillé de près cette traduction et la terminologie s'accorde avec celle du *Hôbôgirin*. La 3[e] partie est une lumineuse analyse doctrinale de ce premier chapitre du sûtra; la 4e résume les chapitres II et suivants. Copieux index, notamment un index sino-japonais (avec les équivalents sanscrits retrouvés

ou reconstitués) non indispensable, mais fort commode. La liste des errata, assez longue, est due au fait qu'une grève des typographes eut lieu à la veille de la soutenance, et que les dernières corrections ne furent pas réalisées avant le tirage.

Bien des points de la doctrine ne peuvent être, encore aujourd'hui, communiqués qu'à ceux qui ont atteint un certain degré d'initiation; mais ce petit livre nous explique peut-être plus d'idées, plus de symboles que Kûkai n'en exposait d'emblée à ses premiers auditeurs.

Pendant son séjour en France, M. Tajima Ryûjun a rédigé dans notre langue un exposé du *Taizôkaimandara* qui n'a pu trouver place dans ce volume; nous souhaitons qu'il soit publié prochainement.

J. B.

Master Bronzes selected from museums and collections in America, February, 1937. — Un v. br. in 4°, simili, env. 250 pp. ss indic. de prix. — Albright Art Gallery, Buffalo.

Catalogue d'une exposition qui réunissait les plus belles statuettes de bronze de tous les pays et de tous les temps possédées par les collections américaines, depuis Sumer et la XIIe dynastie d'Égypte jusqu'à Maillol, Despiau et Matisse. L'Orient y occupe une grande place. Des notices excellentes sont signées par R. Tyler Davis (introduction générale), A. Upham Pope (Iran), Langdon Warner (Extrême-Orient), Dows Dunham (Égypte), Gisela M. Richter (bronzes grecs, étrusques, romains), A. K. Coomaraswamy (Inde), Marvin Chauncey Ross (Moyen-âge), J. Goldsmith Phillips (Renaissance), Stephan Bourgeois (ép. moderne). Le catalogue comprend 173 numéros et autant de reproductions; il n'y a qu'une seule pièce d'art « nègre », deux d'art péruvien.

Parmi les statuettes les plus curieuses, citons le dieu à quatre têtes et la déesse à quatre têtes de Sumer (Oriental Institute, Chicago); deux chevaux Tcheou assez laids (coll. L. C. Hanna, Jr.), un Ganeça T'ang (coll. Adolf Kohl, Mills College); les bronzes grecs archaïques du Metropolitan Museum (le cheval reproduit en frontispice est d'une beauté extraordinaire), la Kâlî de la W. R. Nelson Gallery, Kansas City, etc.

M. Langdon Warner fait allusion aux moules démontables en terre cuite comme M. Creel en a reproduit dans *Monumenta Sinica*, qui semblent prouver que les vases rituels n'étaient pas tous coulés en « cire perdue ». Les deux procédés pourtant ne s'excluent pas : on a très souvent l'impression que les moules en question auraient pu servir à couler non pas directement le bronze, mais un nouveau modèle positif en cire : on pouvait donc multiplier les épreuves sans refaire le modelage; mais il serait vain de chercher tous les caractères d'un bronze moulé sur le vase qui paraît toujours, et pour cause, garder l'impression de la matière plastique, comme le remarque fort justement M. Langdon Warner. Nous observons d'ailleurs la même combinaison des deux procédés : moulage (ou estampage) et modelage, jusqu'à la fin de l'époque Tcheou (miroirs « du fleuve Houai », Stockholm).

J. B.

Signalons le très important ouvrage nouveau de M. Ivan Stchoukine, *La Peinture Iranienne sous les derniers 'Abbâsides et les Il-Khâns*, paru depuis plusieurs mois (Imprimerie Sainte Catherine, Bruges). Nous devons en publier prochainement le compte-rendu détaillé par M. E. de Lorey.

A travers les galeries

Sous cette rubrique qui s'ouvrira chaque fois que les circonstances le permettront, seront signalées par les antiquaires les pièces qu'ils estiment présenter un intérêt particulier : une de nos planches hors texte sera consacrée à leur reproduction.

Dans le présent fascicule, planche LXXIII, nous reproduisons :

1° Appartenant à MM. C. T. Loo et Cie, une brique que M. Jansé a sommairement décrite dans ses *Briques et objets céramiques funéraires de l'époque des Han.* (Les Éditions d'Art et d'Histoire, 1936).

2° Appartenant à M. L. Michon : un plateau à piédouche en bronze, remarquable par sa décoration intérieure, représentant une tortue stylisée entourée d'une frise d'animaux en silhouettes linéaires.

b



a

a. — Brique funéraire, époque Han. *(Coll. C. T. Loo.)*

Table des Matières du Tome X (1936)

I. — ARTICLES

PROCHE-ORIENT, ISLAM, IRAN

EXTRÊME-ORIENT

II. — COMPTES RENDUS

GÉNÉRALITÉS; PÉRIODIQUES

PROCHE-ORIENT; GRÉCO-BOUDDHIQUE

INDE ET TIBET

EXTRÊME-ORIENT



R.A.A. X, 4. Livraison de décembre 1936. — Imprimerie Sainte Catherine 51, Tempelhof, Bruges, (Belgique).

"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY

GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI.

Please help us to keep the book clean and moving.

S. B., 148. N. DELHI.